

http://lucl.kiev.ua/

10/VI	423	26.VIII.85-1227	
22/X	140		
4/XII	724		
4/XII	662		
7/II 79	382		
4/VII	– 755		
24.VIII	– 917		
24.VI	– 335		
24.	VIII 83 – 969		

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Томъ второй.

http://luckiev.ua/

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора **Карла Вёрмана,**
Директора Дрезденской Галлереи.

Томъ второй.

Искусство христіанскихъ народовъ до конца XV столѣтія.

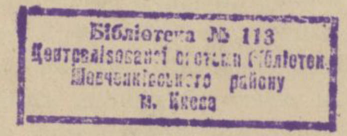
Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей
А. И. Сомова,
старшаго хранителя Императорскаго Эрмитажа,

и (начиная съ 26 листа)

Д. В. Айналова,
Проф. Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

---

418 рисунковъ въ текстѣ, 15 хромолитографій и 39 гравюръ и автотипій.



С.-Петербургъ.
Книгоиздательское Товарищество „Просвѣщеніе“,
Забалканскій просп., соб. д. № 75.

http://lucl.kiev.ua/

1896
Т-ВО ПРОСВѢЩЕНІЕ

Бібліотека для дорослих
ім. Лесі Українки
Шевченківського району

Типо-литографія Т-ва „Просвѣщеніе" С.-Петербургъ, Забалканскій пр., с. д. № 75.

Предисловіе.

Второй томъ „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ выполненъ на основаніи тѣхъ же принциповъ, какъ и первый. Благосклонный пріемъ, встрѣченный первымъ томомъ не только въ широкихъ кругахъ художественно образованныхъ читателей, но и у спеціалистовъ, побудилъ меня и во второмъ томѣ избрать путь изложенія, средній между популярнымъ и научнымъ. Выдающіеся писатели по исторіи искусства, которыхъ я заботливо старался выдвигать впередъ въ ихъ области изъ опасенія, что мои самостоятельныя воззрѣнія не будутъ поняты, только упомянуты въ разныхъ мѣстахъ текста; въ указателѣ же они поименованы съ ихъ работами, статьями и добавленіями въ алфавитномъ порядкѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, чтобы облегчить текстъ, вопреки пріему, употребленному въ первомъ томѣ (не вездѣ строго въ этомъ отношеніи выдержанному), въ указателѣ приведены и такія сочиненія, авторы которыхъ не поименованы мною въ текстѣ. Незачѣмъ особенно настойчиво подчеркивать здѣсь то обстоятельство, что объемъ указателя долженъ оставаться въ узкихъ предѣлахъ, чтобы представлять извѣстный выборъ сочиненій, вслѣдствіе того, что въ послѣднее десятилѣтіе область историко-художественной литературы возрастаетъ на подобіе лавины. Указывая только на тѣ сочиненія, которыми я самъ пользовался, смѣю думать, что я даю въ руки читателю достойный выборъ.

Если этотъ второй томъ производитъ въ общемъ, какъ я полагаю, болѣе цѣльное впечатлѣніе, чѣмъ первый, то это лежитъ въ природѣ вещей, въ большей общности развитія искусствъ у христіанскихъ народовъ. Мое дѣленіе и расчлененіе огромнаго матеріала должно оправдать само себя, но я слишкомъ далекъ отъ того, чтобы какую-либо одну классификацію считать въ этомъ отношеніи единственно вѣрной. Каждый авторъ можетъ и долженъ открыто выражать и оберегать свою самостоятельность въ расположеніи матеріала. Споръ о названіяхъ періодовъ стоитъ далеко отъ меня. Мнѣ предстояло прежде всего рѣшить, что въ моемъ изложеніи должно быть особенно выдвинуто впередъ или болѣе открыто развито и, вообще, держаться восходящей линіи. Однако,

http://lucl.kiev.ua/

и въ этомъ томѣ я пытался объяснить процессъ развитія не столько при посредствѣ длинныхъ разсужденій, сколько обращая вниманіе на послѣдовательный рядъ проявленій этого процесса.

Тотъ, кто не встрѣтитъ въ текстѣ того или другого объясненія, считая, что кое-что должно было выразить полнѣе, можетъ самъ убѣдиться, что объемъ этой книги достигъ наибольшей допустимой величины. Цѣль, витавшая предо мною, состояла въ томъ, чтобы выдѣлить изъ неисчерпаемыхъ источниковъ художественнаго творчества народовъ и сопоставить въ историческомъ порядкѣ лишь то, что спеціалисту и профану явилось бы самымъ важнымъ для познанія процесса всеобщаго развитія.

Приношу мою сердечную благодарность нѣкоторымъ спеціалистамъ за добрую поддержку моихъ занятій при выполненіи этого второго тома, и прежде всего моимъ дрезденскимъ друзьямъ и товарищамъ: особенно Вольдемару фонъ-Зейдлицу — за разнаго рода совѣты и помощь; Корнеліусу Гурлитту — за богатый матеріалъ по зодчеству, которымъ онъ меня снабдилъ; Георгу Трею — за любезную помощь при ознакомленіи съ нѣкоторыми русскими работами, и Полю Германну — за нѣкоторыя указанія по исторіи ваянія. Наконецъ, я не могу не выразить самой живой благодарности редакціи издательства за исключительныя старанія и заботу, проявленныя при печатаніи этого труда.

Дрезденъ.

Карлъ Верманъ.

http://luch.kiev.ua/

Оглавление.

http://lucl.kiev.ua/

Четвертая книга.

Искусство поздняго средневѣковья, отъ средины XIII-го по конецъ XIV-го столѣтія.

http://lucl.kiev.ua/

Пятая книга.

Искусство XV столѣтія.

http://nuclkiev.ua/

http://nuclkiev.ua/

Списокъ иллюстрацiй.

Хромолитографiи.

Гравюры и автотипiи.

Списокъ рисунковъ въ текстѣ.

http://lucl.kiev.ua/

http://lib.kiev.ua/

Бібліотека для дорослих ім. Лесі Українки Шевченківського району
http://lib-kiev.ua/

http://lucl.kiev.ua/

http://lucl.kiev.ua/

Введеніе.

Когда Іисусъ Назарянинъ Своей крестной смертью положилъ въ Іерусалимѣ основаніе новому, глубоко-одухотворенному міровоззрѣнію, древній міръ еще переживалъ вторичный расцвѣтъ своего искусства. На далекомъ пространствѣ вокругъ Палестины еще воздвигались все новыя и новыя, украшенныя скульптурою и живописью, роскошныя сооруженія — произведенія греческаго искусства, обогатившагося на Востокѣ, и искусства восточнаго, котораго коснулось дыханіе Эллады. Въ самомъ Римѣ, языческое художественное творчество, оплодотворенное эллинистическимъ Востокомъ, еще далеко не сказало своего послѣдняго слова; мало того, когда въ тишинѣ римскихъ катакомбъ первые христіанскіе символы и древнѣйшіе образы Священнаго Писанія, которые мы можемъ прослѣдить въ ихъ взаимной связи, уже получили свое живописное или пластическое выраженіе, физіономіи вѣчнаго города еще недоставало цѣлаго ряда самыхъ величественныхъ его зданій — термъ Каракаллы и Діоклетіана, Пантеона въ теперешнемъ его видѣ и др., эллинистическая скульптура еще не дала міру своихъ послѣднихъ, полныхъ экспрессіи созданій, каковы напр. типъ обоготвореннаго виѳинца Антиноя или конная статуя Марка Аврелія, а античная живопись продолжала производить столь замѣчательныя въ техническомъ отношеніи творенія, какъ послѣдніе эллинистическо-египетскіе портреты при муміяхъ, какъ мозаики виллы Адріана и многочисленныя стѣнныя росписи, изъ которыхъ достаточно упомянуть хотя-бы ландшафты гробницъ Латинской дороги.

Христіанство вначалѣ не дало искусству новыхъ художественныхъ формъ, но лишь вложило въ старыя новое содержаніе. Это справедливо по отношенію къ архитектурѣ, которая въ своихъ религіозныхъ постройкахъ, предназначавшихся для собранія вѣрующихъ и для богослуженій, стала болѣе, чѣмъ когда-либо прежде, искусствомъ внутреннихъ помѣщеній; въ особенности же это справедливо по отношенію къ пластическимъ искусствамъ, которыя, подъ руками христіанскихъ мастеровъ, старательно избѣгали языческихъ образовъ и сценъ, за исключеніемъ чисто декоративныхъ фигуръ, замѣняя ихъ сперва символиче-

http://rucl.kiev.ua/

скими, а потомъ дѣйствительными изображенiями Спасителя, апостоловъ и событий Ветхаго Завѣта, которыя разсматривались, какъ прообразы событий новозавѣтныхъ, и уже довольно рано — новозавѣтными сценами. Приэтомъ, воспроизведенiе священныхъ ȍбразовъ и событий въ мозаикахъ и фрескахъ, въ рельефной и круглой пластикѣ, независимо отъ декоративнаго значенiя, на протяженiи всѣхъ Среднихъ Вѣковъ оправдывалось еще и необходимостью наглядно знакомить неграмотныхъ людей со Священной Исторiей, съ житiями святыхъ и мучениковъ. Давнишняя привычка народовъ Средиземнаго моря чтить Божество въ ȍбразахъ, способствовала возникновенiю христiанскихъ художественныхъ цикловъ. Мѣсто языческаго Олимпа заняли Христосъ и апостолы, а древнiй культъ героевъ незамѣтно превратился въ почитанiе святыхъ, лики которыхъ украсились нимбами и лучезарными вѣнцами, какъ головы античныхъ астральныхъ божествъ. Но священные ȍбразы возникали и вновь (хотя зачастую примыкая къ прежнимъ типамъ) по мѣрѣ того, какъ складывалась новая традицiя. Уже первыя гоненiя на христiанъ создали цѣлыя толпы мучениковъ, которые, въ качествѣ древнѣйшихъ героевъ религiи, перешли затѣмъ въ христiанское искусство, а затѣмъ каждое столѣтiе доставляло сонмы новыхъ святыхъ, обстоятельства жизни которыхъ, большей частью глубоко потрясающiя, доставляли христiанскому искусству неожиданное разнообразiе все новыхъ и новыхъ лицъ и событий. Изученiе изображенiя этихъ лицъ и событий (христiанская иконографiя) составляетъ особую вѣтвь исторiи искусства, которой, конечно, мы можемъ коснуться въ этой книгѣ лишь вскользь.

На ряду съ этимъ, въ христiанскомъ искусствѣ удержались и нѣкоторые невинные ȍбразы языческой миѳологiи, каковы напр. божества солнца, луны, морскiе и рѣчные боги, которые въ отдѣльныхъ случаяхъ, въ теченiе всего средневѣковья, допускались въ качествѣ олицетворенiй природы. Далѣе, схоластическая философiя вводила свои собственныя олицетворенiя добродѣтелей, искусствъ и наукъ—олицетворенiя, которыя, вмѣстѣ съ другими подобными аллегорiями, поддерживали нѣкоторую связь между древнимъ и средневѣковымъ мiрами; сверхъ того, уже довольно рано всемiрная исторiя, поэзiя и повседневная жизнь (послѣдней обязано своимъ возникновенiемъ прежде всего портретное искусство) стали доставлять также и свѣтскiе мотивы для украшенiя гражданскихъ построекъ, утвари и книгъ. Но исторiя искусства христiанскихъ народовъ, какъ и исторiя искусства нехристiанскаго, можетъ быть прослѣжена преимущетвенно въ отношенiи его религiозныхъ памятниковъ. То, что является самымъ священнымъ для народа, его художники во всѣ времена изображали наиболѣе достойнымъ образомъ, а его стражи умѣли оберегать это отъ гибели.

Мы сказали, что новая мiровая религiя, какъ таковая, не принесла съ собой новыхъ художественныхъ формъ; это объясняется прежде всего тѣмъ, что iудейская религiя, изъ которой она вышла, дозволяя воздви-

http://luci.kiev.ua/

гать Божеству великолѣпные храмы, не допускала никакихъ Его изображеній. Однако то обстоятельство, что христіанское искусство зародилось въ эпоху, которая правильно представляется намъ эпохой упадка античнаго художественнаго творчества, исходившаго изъ единичныхъ формъ, быть можетъ, даже не служило помѣхой для развитія этого искусства. Направленіе поздне-античнаго искусства, которое, если правъ Ригль, характеризуется стремленіемъ къ общему эффекту, понимаемому въ смыслѣ новаго времени, было воспринято и христіанскимъ искусствомъ, росшимъ и развивавшимся вмѣстѣ съ поздне-античнымъ. Легко понять, что единичныя формы должны были приходить въ упадокъ по мѣрѣ того, какъ обращалось все большее и большее вниманіе на цѣлое и на его содержаніе. Это новое движеніе, вначалѣ едва замѣтное, продолжалось вплоть до „искусства Ренесанса“ XV-го столѣтія, въ которомъ такъ называемое „возрожденіе“ антика сводится къ заимствованію римско-эллинистическихъ архитектурныхъ и орнаментальныхъ формъ, а пониманіе природы явилось результатомъ многовѣковой самостоятельной работы.

Архитектура, быстро принявшаяся, послѣ миланскаго эдикта о вѣротерпимости 313 г., за выработку новыхъ (хотя и примыкающихъ къ восточнымъ, эллинистическимъ и римскимъ образцамъ) типовъ, уже потому, что служила самой непосредственной христіанской потребности, опредѣляла въ теченіе всѣхъ Среднихъ Вѣковъ направленіе изобразительныхъ искусствъ. Такъ какъ ея ближайшей задачей были, какъ сказано выше, созиданіе и расчлененіе новыхъ замкнутыхъ помѣщеній, которыя на Востокѣ, какъ центрально-купольныя постройки, а на Западѣ, какъ базилики, достигли высшей цѣлесообразности и красоты, то тѣмъ очевиднѣе, на протяженіи перваго тысячелѣтія, упадокъ ея отдѣльныхъ формъ. Но въ позднее средневѣковье западное зодчество побѣдоносно преодолѣло грубость своихъ внѣшнихъ формъ. Романскіе и готическіе средневѣковые соборы принадлежатъ къ благороднѣйшимъ, а готическіе, вмѣстѣ съ тѣмъ, и къ самобытнѣйшимъ памятникамъ всемірной исторіи архитектуры. Но наслѣдіе древности было все же сильнѣе пріобрѣтеній средневѣковья, и мы увидимъ, что античный стиль положитъ конецъ владычеству готики въ Европѣ всего лишь послѣ двухвѣковаго ея господства. Столь же ясенъ, какъ и въ архитектурѣ, регрессъ формъ и въ изобразительныхъ искусствахъ. До возвращенія къ фронтальному стилю (см. т. I, стр. 15 и въ другихъ мѣстахъ) этотъ регрессъ происходитъ, однако, только въ скульптурѣ, да и то въ отдѣльныхъ случаяхъ. Слѣды выработанной греческимъ искусствомъ свободы движенія тѣлъ удержались въ пластикѣ самой „темной“ поры Среднихъ Вѣковъ. Своими собственными силами, вновь исходя изъ „контрапоста“ (движеніе фигуры, опирающейся на одну ногу; см. т. I, стр. 416), готическая скульптура пріобрѣла зрѣлое господство надъ формой, умѣющее соединять высокій идеализмъ замысла съ вѣрностью природѣ. Но съ

http://tuckiev.ua/

такой же полнотой, какъ въ антикѣ, чувство дѣйствительности появляется въ христіанской пластикѣ лишь одновременно съ возрожденіемъ античныхъ формъ, хотя и независимо отъ него.

Главную задачу живописи составлялъ возвратъ къ утраченному пониманію пространственныхъ отношеній. Если эллинистическое искусство пространственную иллюзію плоскостныхъ изображеній, которая можетъ быть достигнута лишь всестороннимъ знаніемъ перспективы, довело только до извѣстной, хотя и довольно высокой степени развитія, то какъ разъ въ этомъ направленіи обнаруживается въ древне-христіанскомъ искусствѣ постепенно полный упадокъ. Но, разумѣется, живопись уже больше не возвращалась—кромѣ тѣхъ случаевъ, когда это требовалось декоративными цѣлями, — къ дѣтскимъ пріемамъ начальной поры искусства, и если она совершенно утратила умѣнье располагать планы, то все же въ рисункѣ отдѣльно изображенныхъ зданій и другихъ предметовъ еще остались попытки на раккурсы и проекціи, напоминающія о старыхъ перспективныхъ пріемахъ; отдѣльныя фигуры сохраняютъ еще слѣды моделировки, а въ группахъ уже довольно рано попадаются современные живописные эффекты. Мы увидимъ, что на протяженіи цѣлыхъ столѣтій въ исторіи развитія живописи, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Европы, на первомъ планѣ стоялъ вопросъ помѣщенія на плоскости пространственной формы, счастливо разрѣшенный, наконецъ, тѣмъ стилемъ, который, разсматривая каждый художественный образъ, какъ отрѣзокъ отъ необъятнаго міра явленій, создалъ линейную и воздушную перспективу, какой не знала даже древность.

Исторія искусства христіанскихъ народовъ въ теченіе первой полуторы тысячи лѣтъ нашей эры, исторія, которой посвященъ настоящій томъ, пестрѣетъ перерывами, нарушающими закономѣрность поступательнаго движенія, и уклоненіями отъ прямого пути; но она богата и неожиданными успѣхами—результатами благопріятнаго стеченія обстоятельствъ или плодами исключительныхъ индивидуальныхъ усилій. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, развитіе формъ происходило, несомнѣнно, изъ опредѣленныхъ художественныхъ принциповъ, прогрессируя затѣмъ въ ту или въ другую сторону; но часто также (что мы утверждаемъ вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ другихъ изслѣдователей), будучи опредѣляемо невидимыми, психическаго порядка, вліяніями, оно возникало одновременно въ нѣсколькихъ мѣстахъ въ одномъ и томъ же направленіи, вѣтвилось на отдѣльныя теченія, снова сливалось въ одно русло и, наконецъ, приводило повсюду къ національнымъ особенностямъ внутри одного и того же стиля. Великіе мастера, за созданіями которыхъ, несмотря на то, что и они запечатлѣны духомъ эпохи, потомство признаетъ непреходящее значеніе, выступаютъ, какъ новаторы христіанскаго искусства, лишь послѣ болѣе чѣмъ тысячелѣтней коллективной подготовительной работы. Обнаруженіе повсюду связующихъ нитей составляетъ, безспорно, одну изъ главныхъ задачъ исторіи искусства, какъ мы ее понимаемъ, и мы

http://lucl.kiev.ua/

видимъ, что въ послѣднее десятилѣтіе научное изслѣдованіе, утомленное черной работой предшествующихъ поколѣній, ревностнѣе, чѣмъ прежде, стремится къ установленію внутренней связи между отдѣльными моментами историко-художественнаго развитія. Само-собою разумѣется, подобныя попытки, поскольку онѣ будутъ для насъ убѣдительны, встрѣтятъ съ нашей стороны полное сочувствіе; мы только не дадимъ ослѣплять себя недоказанными гипотезами. Прежде всего, мы должны предоставить говорить за себя фактамъ и скорѣе признаться въ пробѣлахъ нашего знанія, чѣмъ въ угоду предвзятымъ мнѣніямъ, какъ старымъ, такъ и новѣйшимъ, спѣшить выдавать за историческую истину еще непровѣренныя теоріи.

Коль-скоро мы убѣждены, что въ высочайшихъ созданіяхъ искусства всѣхъ временъ и народовъ форма и содержаніе должны соотвѣтствовать другъ другу, то должны, конечно, признавать, что въ древне-христіанскомъ и въ средневѣковомъ искусствѣ многія изъ художественныхъ требованій остаются еще невыполненными. Но именно борьба уже сложившагося содержанія за соотвѣтствующую ему форму, встрѣчаемая повсюду, гдѣ только есть движеніе впередъ, сосредоточитъ на себѣ наше вниманіе; въ концѣ концовъ, простое, но полное высокой одухотворенности содержаніе христіанскихъ памятниковъ произведетъ на насъ болѣе глубокое и даже болѣе художественное впечатлѣніе въ еще несвободныхъ формахъ первыхъ вѣковъ христіанства и средневѣковья, чѣмъ содержаніе многихъ щеголевато-законченныхъ позднѣйшихъ произведеній. Но вполнѣ покоритъ насъ и очаруетъ весенняя свѣжесть „кватроченто“. Въ немъ эволюція художественныхъ идей, которую мы должны прослѣдить въ настоящемъ томѣ, достигаетъ своего апогея. Къ этой эпохѣ, какъ къ роднику юныхъ силъ, возвращаются позднѣйшія времена, когда стремятся изгладить свои ошибки и воспрянуть послѣ застоя.

http://lucl.kiev.ua/

Первая книга.

Искусство христіанской древности.

(около 100—750 гг. по Р. Х.)

I. Древне-христіанское искусство первыхъ трехъ столѣтій.

1. Введеніе.-Древне-христіанское зодчество до Константина Великаго.

Поздняя осень римско-эллинистическаго искусства неожиданно стала весной искусства христіанскаго. Новое искусство было порождено духовнымъ движеніемъ и потому стремилось говорить не внѣшнимъ чувствамъ, а духу; но прирожденная древнему міру любовь къ прекрасному была еще достаточно сильна для художественной переработки новыхъ представленій и частью даже для воплощенія ихъ въ новыя формы, и если какъ разъ въ зодчествѣ первыхъ трехъ вѣковъ христіанства, вѣковъ мученичества, художественная сила новой религіи проявилась лишь въ тѣсно очерченныхъ предѣлахъ, то виною тому прежде всего преслѣдованія, недопускавшія возникновенія христіанскихъ построекъ, или грозившія имъ разрушеніемъ.

По мѣрѣ роста христіанскихъ общинъ и развитія богослуженія, постепенно росла также потребность въ христіанскихъ храмахъ. Христіане первыхъ вѣковъ собирались для молитвы обыкновенно въ домахъ зажиточныхъ своихъ единовѣрцевъ. Но уже во II-мъ вѣкѣ частныя жилища не всегда оказывались достаточно помѣстительными для быстро разроставшихся общинъ; дѣйствительно, литературные источники не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что уже въ эту пору въ отдѣльныхъ мѣстностяхъ (главнымъ образомъ въ Малой Азіи) христіане строили особыя зданія для своихъ молитвенныхъ собраній. Возможно даже, какъ это утверждаетъ Стриговскій, что нѣкоторыя малоазійскія и сирійскія базилики и купольныя церкви принадлежатъ къ архитектурнымъ произведеніямъ III-го столѣтія; но ни для одного изъ дошедшихъ до насъ христіанскихъ храмовъ не можетъ быть доказано его возникновеніе въ до-константиновскую эпоху.

http://nuclkiev.ua/

За то въ значительномъ количествѣ сохранились до нашего времени древне-христіанскія погребальныя сооруженія (цеметеріи). Уваженіе къ могиламъ, которое предписывали языческіе законы, доставляло извѣстную защиту и христіанскимъ покойникамъ. Однако надземныя кладбища, вновь открытыя въ разныхъ мѣстностяхъ, сохранились не такъ хорошо и не въ такомъ количествѣ, какъ подземныя (катакомбы), которымъ первые христіане оказывали рѣшительное предпочтеніе вездѣ, гдѣ только почва была достаточно плотна для устройства этихъ гипогеевъ.

На пути отъ Палестины, ихъ родины, до Рима открыто сравнительно немного усыпальницъ, высѣченныхъ въ твердыхъ породахъ. Помимо крестообразной горной гробницы въ Пальмирѣ (около 259 г. по Р. X.), которой прежде приписывалось особое значеніе въ развитіи крестообразныхъ церквей, но которая, несомнѣнно, языческаго происхожденія, какъ и ея замѣчательная роспись, — древне-христіанскія катакомбы на эллинистическомъ Востокѣ сохранились, напримѣръ, въ Александріи, Киренѣ и на островѣ Мелосѣ, а на эллинистическомъ Западѣ — въ Сициліи, главнымъ образомъ въ Сиракузахъ и въ Неаполѣ. Христіанскіе гипогеи этой эпохи встрѣчаются также и въ Средней Италіи. Но наиболѣе многочисленными и поучительными катакомбами обладаетъ Римъ. Начинаясь тотчасъ же за воротами вѣчнаго города и густо вѣтвясь подъ землею, онѣ слѣдуютъ по направленію большихъ консульскихъ дорогъ. Къ древнѣйшимъ и наиболѣе замѣчательнымъ римскимъ цеметеріямъ (теперешнія названія ихъ нерѣдко произвольны) относятся: въ южной части города — катакомбы Претекстата и Калликста на Via Appia, катакомба Домитиллы на Via Ardentina; въ сѣверной части — катакомба Прискиллы на Via Salaria и такъ называемый Остріанскій цеметерій, съ катакомбой св. Агніи, на Via Nomentana; въ западной части—катакомба св. Петра и Марцеллина на Via Labicana.

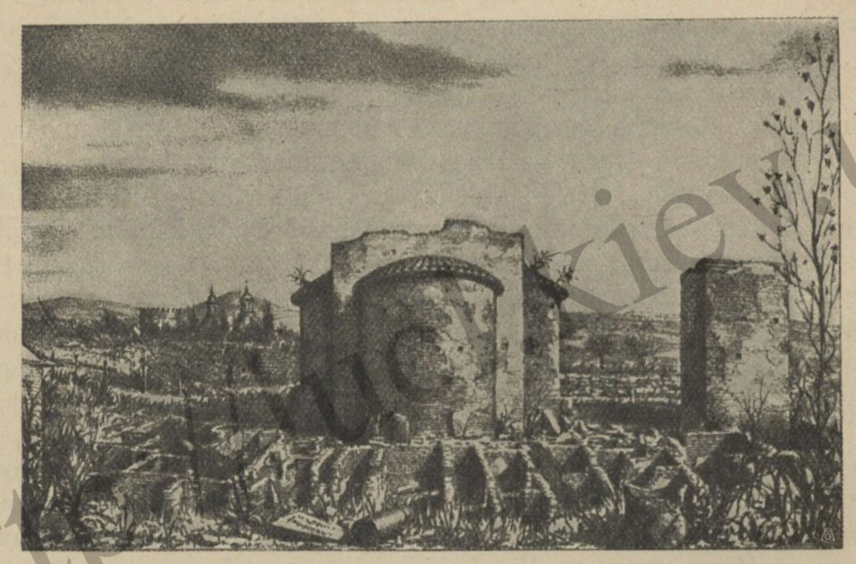
Эти подземныя кладбища имѣли иногда и наружныя архитектурныя части. На поверхности земли находились открытыя Марки де-Росси цеметеріальныя камеры (cellae coemeteriales), назначеніемъ которыхъ было служить мѣстомъ празднованія памяти покойниковъ, дозволявшагося и христіанамъ. Какъ на образцы такихъ камеръ, можно указать на два сохранившіяся надъ катакомбой Калликста квадратныя сооруженія, съ полукруглыми выступами (абсидами) съ трехъ сторонъ (см. рис. на стр. 8). На то обстоятельство, что первоначально многія катакомбы имѣли надземные монументальные входы, указываетъ, напр., великолѣпный порталъ катакомбы Домитиллы.

Подземные корридоры и камеры катакомбъ нерѣдко расположены въ нѣсколько ярусовъ, тускло освѣщенныхъ продѣланными въ потолкѣ отдушинами. Самыя могилы устраивались въ стѣнахъ, рѣже подъ поломъ. Каждая отдѣльная могила состоитъ обыкновенно изъ неглубокой четырехугольной ниши (локулы), верхняя сторона которой слегка понижается къ ногамъ. Такая ниша закрывалась плитой, украшенной эпитафіями и

http://luckiev.ua/

символическими религіозными изображеніями. Для погребенія болѣе достаточныхъ лицъ устраивались въ стѣнѣ полукруглыя ниши съ плоской задней стѣнкой (аркосоліи). Для знатныхъ семей, члены которыхъ не хотѣли разлучаться даже по смерти, корридоры расширялись въ погребальныя камеры (кубикулы, крипты), въ которыхъ помѣщались саркофаги или устраивались въ стѣнахъ обычные локулы и аркосоліи (см. табл. I).

Круглые кубикулы встрѣчаются довольно часто въ сицилійскихъ катакомбахъ, въ Римѣ же, по крайней мѣрѣ въ разсматриваемую нами эпоху, извѣстны лишь четырехугольныя и неправильной формы камеры. Но

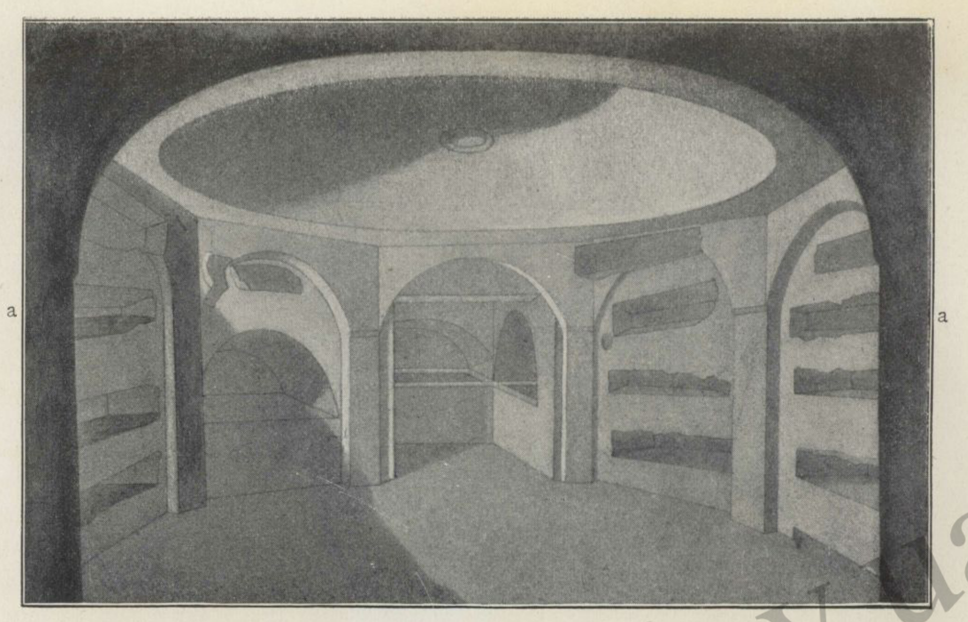


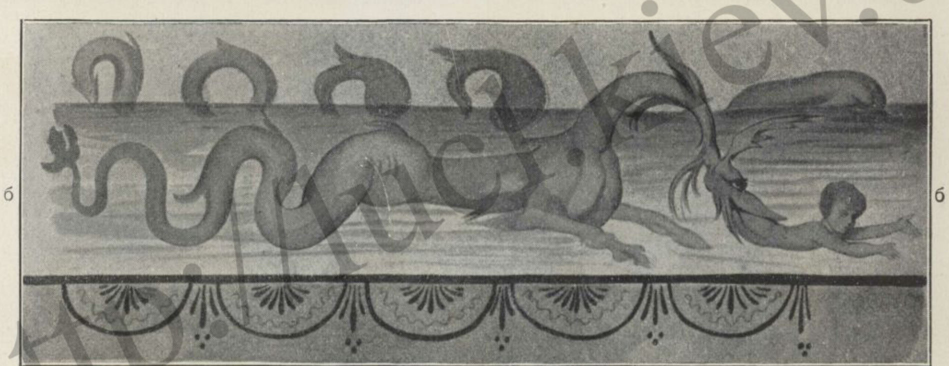
Цеметеріальная камера надъ катакомбой Калликста, въ Римѣ. По Дж.-Б. де-Росси.

циркульные потолочные своды мы находимъ и въ вѣчномъ городѣ; равнымъ образомъ монотонность камеръ иногда нарушаютъ и полукруглыя абсиды. Ихъ главное украшеніе составляетъ стѣнная живопись. Мѣстами попадаются въ нихъ также колонны и пилястры. Такъ называемая „квадратная крипта“ св. Януарія въ катакомбѣ Претекстата, въ Римѣ, производитъ, благодаря своей мраморной облицовкѣ, своимъ пилястрамъ и терракотовымъ фризамъ, впечатлѣніе настоящаго шедевра древне-христіанскаго зодчества; значительнаго размѣра полуколонны стоятъ также по сторонамъ нишъ въ обширной, расчлененной на части, камерѣ Остріанскаго цеметерія, которая римской школой и Краусомъ обыкновенно приводится, какъ главный примѣръ „катакомбныхъ церквей“ этой эпохи.

Колонны, полуколонны и пилястры древне-христіанскихъ погребальныхъ камеръ уже довольно замѣтно уклоняются отъ античнаго благородства формъ. Такъ, въ одномъ киренскомъ кубикулѣ, мы встрѣчаемъ короткія, неуклюжія неканнелированныя колонны съ массивными ка-

http://irbis-nbuv.gov.ua/ (watermark)

а  а

б  б

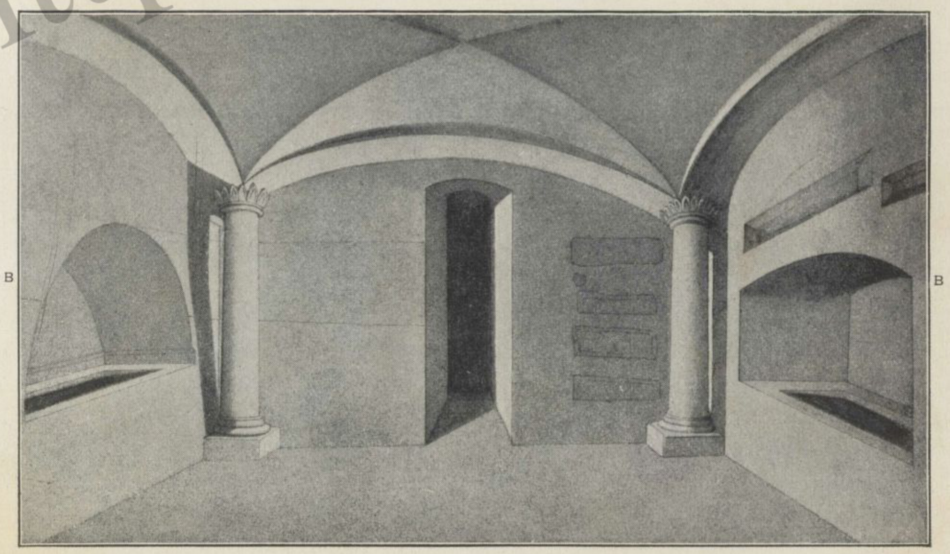
в  в

Табл. 1. Римскія катакомбы.

а и в — камеры въ цеметеріи Претекстата. б — живопись въ цеметеріи Прискиллы (Іона, извергаемый морскимъ чудовищемъ). *По Л. Перре́.*

http://nlc-kiev.ua/

пителями, несущими лишь по угламъ отростки въ видѣ іоническихъ волютъ; въ одной изъ камеръ катакомбы Претекстата-Калликста въ Римѣ (табл. 1, в.) капители, которыя уже съ трудомъ можно признать коринѳскими, образованы вѣнцами безформенныхъ, вертикально поставленныхъ листьевъ. Но „фоссоры“, рывшіе въ Римѣ эти подземныя кладбища, и не задавались цѣлью создавать роскошные памятники погребальной архитектуры, подобные древне-египетскимъ или древне-индѣйскимъ горнымъ усыпальницамъ.

2. Древне-христіанская живопись до Константина Великаго.

Живопись первыхъ вѣковъ христіанства удерживаетъ насъ въ катакомбахъ; изо всѣхъ пластическихъ искусствъ именно она, въ потолочной и стѣнной росписи погребальныхъ камеръ, достигла наибольшаго блеска, и христіанское искусство именно въ катакомбной живописи впервые расправило свои крылья для самостоятельнаго полета.

Своимъ знакомствомъ съ катакомбной живописью мы обязаны преимущественно изслѣдованіямъ Дж.-Б. де-Росси, Л. Перрѐ, Т. Роллера, Іос. Вильперта, Ф.-Кс. Крауса, Виктора Шульце, Іог. Фикера, О. Марукки, Іос. Фюрера и ихъ предшественниковъ. Затѣмъ, на ряду со спеціальными трудами относительно этой живописи такихъ изслѣдователей, какъ Эж. Мюнцъ, Л. Лефоръ, О. Поль, Ад. Газенклеверъ, А. де-Валь, Эдг. Геннеке и Вильпертъ (въ самое послѣднее время появилось его капитальное сочиненіе: „Катакомбныя росписи Рима“), слѣдуетъ поставить ученыя монографіи почти о каждомъ отдѣльномъ сюжетѣ древне-христіанскаго искусства, причемъ разногласія авторовъ по тому или другому вопросу объясняются отчасти ихъ принадлежностью къ разнымъ вѣроисповѣданіямъ.

Съ художественной точки зрѣнія, римскія катакомбныя росписи, лучше всего изученныя, относятся къ типу ремесленно исполненныхъ римско-эллинистическихъ могильныхъ фресокъ. Какъ и въ языческой стѣнной живописи этрурскихъ и римскихъ гипогеевъ, въ нихъ, за немногими исключеніями, преобладаетъ бѣлый фонъ, обусловленный, впрочемъ, уже слабымъ освѣщеніемъ катакомбъ. Этотъ фонъ всегда выполненъ „аль-фреско“, т. е. наведенъ на мокрый еще слой известковой штукатурки, самыя же изображенія написаны отчасти также аль-фреско, отчасти по просохшей штукатуркѣ. Хотя мѣстами встрѣчаются цѣлые небольшіе ландшафты идиллическаго характера, и нерѣдко элементы ландшафта составляютъ принадлежность той или другой сцены, эта послѣдняя вообще не имѣетъ сплошного задняго плана. Но катакомбныя изображенія этой эпохи еще не вернулись къ чернымъ контурамъ; фигуры очерчены довольно мягко и естественно, и болѣе древнія изображенія выгодно отличаются отъ позднѣйшихъ большею правильностью рисунка и большею свѣжестью тоновъ.

http://lib.kiev.ua/

Въ основѣ живописной орнаментаціи квадрадныхъ потолковъ кубикуловъ (какъ и языческой плафонной живописи того же времени) лежитъ обыкновенно раздѣленіе потолка на поля исходя изъ круглаго центральнаго поля, это раздѣленіе вписываетъ внѣшній кругъ или восьмиугольникъ въ равносторонній четырехугольникъ и затѣмъ діагональными линіями разбиваетъ всю площадь на отрѣзки различной формы (см. табл. 2, а). Границы полей часто обозначены лишь красными или синими полосками, но нерѣдко также эти послѣднія усажены крючками, трехугольниками, зубчиками, дужками, или превращены въ іоническіе „шнуры перловъ". Излюбленные греческіе мотивы линейнаго орнамента, рядъ набѣгающихъ одна на другую волнъ и меандръ, попадаются уже рѣдко, но тѣмъ чаще, вмѣсто простыхъ линій, или между ними, встрѣчаются усики растеній, покрытыя листвой вѣтви, побѣги виноградной лозы, цвѣты на стебелькахъ, гирлянды и цвѣточныя вазы; листья аканѳа изображаются обыкновенно у основанія лиственныхъ черешковъ и цвѣточныхъ побѣговъ.

Тѣ изъ языческихъ животныхъ и человѣческихъ образовъ, которые уже давно утратили миѳологическое значеніе и превратились въ чисто-декоративные элементы, были заимствованы христіанской орнаментикой простодушно, безъ попытокъ какого-либо символическаго толкованія. Пантеры, козлы, морскіе коньки, птицы, маски (см. табл. 2, ж.) чередуются съ геніями и Психеями въ длинныхъ одеждахъ, безкрылыми амурами и крылатыми малютками-геніями, которые, какъ ни напоминаютъ намъ позднѣйшихъ христіанскихъ ангеловъ, не должны быть принимаемы за нихъ. Въ другихъ случаяхъ, античные символы истолковываются въ христіанскомъ смыслѣ, чему особенно яснымъ примѣромъ можетъ служить Діонисова лоза. Вспомнимъ слова Христа къ его ученикамъ: „Азъ есмь лоза, а вы — гроздія". Голубь въ древне-христіанской живописи былъ символомъ мира, сходящаго на душу христіанина (табл. 2. д.). Павлину, изображенія котораго съ распущеннымъ хвостомъ мы находимъ во многихъ фрескахъ, была приписана нетлѣнность, для того, чтобы онъ символизировалъ собою безсмертіе. На якорь, какъ на символъ христіанской надежды, есть указаніе уже въ Посланіи ап. Павла къ евреямъ. Что касается до символическаго значенія рыбы и агнца, то они приводятъ насъ уже къ настоящимъ картинамъ, на которыхъ они изображаются вмѣстѣ съ фигурами рыбака и Добраго Пастыря. Удящій рыбакъ — символъ рыбарей-апостоловъ, которымъ сказано, что они станутъ „ловцами человѣковъ". Сюда скоро присоединилось и толкованіе воды, жизненной стихіи рыбы, какъ воды Крещенія. Такимъ образомъ, рыба вначалѣ является символомъ человѣка, принявшаго крещеніе; лишь нѣсколько позже она становится символомъ самого Спасителя, и затѣмъ, въ этомъ значеніи, воспроизводится безчисленное множество разъ. Установленіе этого новаго символа произошло, какъ свидѣтельствуютъ о томъ Отцы Церкви, благодаря тому, что изъ началь-

http://irtel.kiev.ua



http://luci.kiev.ua/

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 2. Живопись въ катакомбахъ Св. Каликста, въ Римѣ.

а. Потолокъ во второй капеллѣ св. таинствъ. — б. Орфей, на потолкѣ „Cubicolo dell' Orfeo“. — в. Моисей. — г. Гробокопатель (Fossor). — д. Голубь. — е. Трапеза семерыхъ. — ж. Маска, изъ второй капеллы св. таинствъ.

По Дж.-Б. Росси.

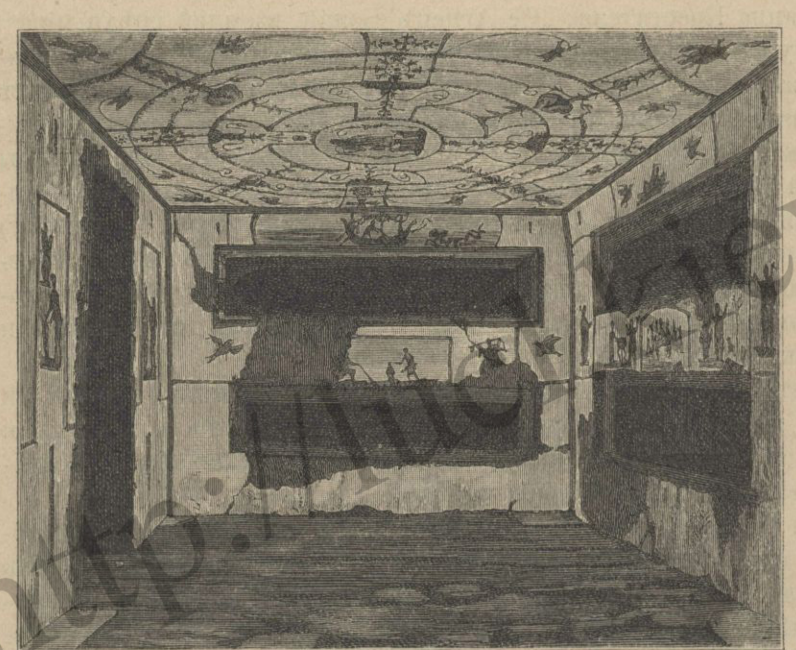
ныхъ буквъ греческихъ словъ: *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* (Іисусъ Христосъ Сынъ Божій Спаситель) составляется слово *ἸΧΘΥΣ*, т. е. „рыба“. Подобнымъ же образомъ произошелъ символъ агнца. „Азъ есмь пастырь добрый“ — сказалъ Христосъ, — и когда кто найдетъ свою заблудшую овцу, онъ „съ радостью возьметъ ее на свои рамена“. Уже въ самыхъ раннихъ катакомбныхъ фрескахъ Спаситель изображается въ видѣ Добраго Пастыря, несущаго на своихъ плечахъ заблудшую овцу (табл. 2, а, средняя фигура); соотвѣтственно этому, агнецъ сперва обозначалъ человѣка, спасеннаго благодатью Крещенія, и только въ послѣ-константиновское время сдѣлался символомъ самого Христа, на основаніи словъ Іоанна Крестителя: „Се Агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра“. Въ такомъ случаѣ онъ является окруженнымъ апостолами, изображенными также въ видѣ овецъ. Попытки приписать во всѣхъ случаяхъ одно и то же значеніе фигурамъ молящихся съ воздѣтыми руками, обыкновенно женскимъ (орантамъ), не увѣнчались успѣхомъ. Эти фигуры въ катакомбной живописи являются то элементами историческихъ композицій, то земными (по Виктору Шульце), или небесными (по Іос. Вильперту) портретами умершихъ, и лишь въ послѣ-константиновскую эпоху олицетворяютъ собою Пресв. Дѣву или Церковь. Въ иныхъ случаяхъ, наконецъ, ихъ помѣщаютъ по угламъ плафоновъ вмѣстѣ съ геніями и викторіями, какъ чисто-орнаментальные мотивы.

Многія изъ катакомбныхъ фресокъ свидѣтельствуютъ о способности христіанскихъ живописцевъ передавать въ простыхъ, но понятныхъ и трогательныхъ образахъ отдѣльныя религіозныя представленія и воспроизводить библейскія и евангельскія событія.

Въ одной древней киренской катакомбѣ мы встрѣчаемъ Добраго Пастыря съ заблудшей овцою на плечахъ; вокругъ него — семь агнцевъ, а надъ нимъ — семь рыбъ. Здѣсь агнцы и рыбы символизируютъ христіанскую общину. Напротивъ того, въ древнихъ фрескахъ катакомбы Vigna Cassia, въ Сиракузахъ, изображенія Добраго Пастыря соединены съ библейскими сюжетами; изъ нихъ особеннаго вниманія заслуживаетъ исторія Іоны, пророческій смыслъ которой засвидѣтельствованъ Самимъ Христомъ, видѣвшимъ въ ней прообразованіе Своей смерти и Воскресенія. Особенно поучительны стѣнныя и потолочныя фрески катакомбы св. Януарія, въ Неаполѣ. На потолкѣ передней камеры верхняго яруса, среди языческой орнаментаціи, мы вдругъ встрѣчаемъ библейскія сцены. Любопытно, что изображеніе Адама и Евы подъ древомъ познанія добра и зла лишь немногимъ отличается отъ современныхъ намъ изображеній этого сюжета. Но подавляющее большинство дошедшихъ до насъ христіанскихъ фресокъ первыхъ вѣковъ украшаетъ подземныя кладбища Рима. Какимъ образомъ отдѣльныя изображенія размѣщались на стѣнахъ и потолкѣ, прекрасно видно на примѣрѣ одной изъ такъ называемыхъ капеллъ Св. Таинствъ въ цеметеріи Калликста (см. рис. на стр. 12). Среднее поле легко и изящно расчленен-

http://lucl.kiev.ua/

паго плафона представляетъ намъ изображеніе Добраго Пастыря съ овцой на плечахъ. Слѣва, у самаго входа, изображенъ юноша-Моисей (табл. 2, в), источающій жезломъ воду изъ скалы (скала — желтая, бьющая изъ нея вода — голубая); справа, въ панданъ къ этой фигурѣ, — женская фигура, черпающая изъ колодца, чрезъ край котораго льется вода вѣчной жизни. На лѣвой (отъ входа) стѣнѣ, вверху, мы видимъ Іону, бросаемаго въ море корабельщиками, и „большую рыбу“ — чудовище съ длинной шеей и огромнымъ, свернутымъ въ кольца хвостомъ, которое подплываетъ, чтобы проглотить пророка; въ среднемъ нижнемъ полѣ, слѣва, рыбакъ вытаскиваетъ рыбу изъ воды, а справа мужчина, въ передникѣ, креститъ въ этой водѣ нагого мальчика; но здѣсь мы имѣемъ указаніе скорѣе на крещеніе вообще, чѣмъ на крещеніе Спасителя. Справа отъ этой послѣдней композиціи, исцѣленный разслабленный удаляется, взваливъ себѣ на плечи свой одръ; панданное изображеніе на лѣвой сторонѣ — отбито. На правой отъ входа стѣнѣ сохранилось лишь изображеніе (соотвѣтствующее композиціи на противоположной стѣнѣ) Іоны, извергаемаго чудовищемъ (табл. 1, б). На стѣнѣ, находящейся противъ входа, на томъ же мѣстѣ, представленъ уже спасенный Іона, отдыхающій на берегу; внизу, въ среднемъ полѣ, — композиція, которую, согласно съ мнѣніемъ де-Росси, можно толковать, какъ трапезу семи учениковъ Спасителя, удостоившихся Его явленія имъ по Воскресеніи при морѣ Тиверіадскомъ. Справа и слѣва изображены двѣ сцены съ однимъ и тѣмъ же мотивомъ воздѣтыхъ къ небу рукъ; направо, стоятъ въ позѣ орантовъ Авраамъ и Исаакъ, благодарящіе Бога послѣ чудеснаго появленія овна; налѣво, мужская и женская фигуры стоятъ подлѣ треножника, на которомъ лежатъ рыба и хлѣбъ: мужчина дотра-


Одна изъ капеллъ цеметерія Каллиста, въ Римѣ. По Дж.-Б. де-Росси.

http://mcrit.kiev.ua/

гивается до рыбы, а женщина подняла руки вверхъ. Трудно рѣшить, должны ли мы здѣсь видѣть евхаристію, или просто домашнюю предобѣденную молитву. Правѣе и лѣвѣе этихъ изображеній помѣщено, въ особомъ обрамленіи, по безбородой мужской фигурѣ съ киркою въ поднятыхъ рукахъ: это — тѣ могильщики (фоссоры), которые трудились надъ рытьемъ катакомбъ (табл. 2, г.).

Въ художественномъ отношеніи, прежде всего останавливаетъ на себѣ вниманіе декоративное единство этой росписи, достигнутое строго симметричнымъ соотвѣтствіемъ ея элементовъ другъ другу. Ошибкой нѣкоторыхъ изслѣдователей, какъ напр. Шпрингера, было признавать эту симметрію только въ плафонной живописи отдѣльныхъ камеръ. Что касается до содержанія этихъ фресокъ, то надо замѣтить, что здѣсь, какъ и въ прочихъ катакомбахъ, чисто-декоративныя, символическія, бытовыя и историческія изображенія связаны въ одно цѣлое, отражающее вѣру христіанъ въ Искупленіе.


„Психея", фреска крипты св. Нерея въ катакомбѣ Домитиллы, въ Римѣ. Съ фотографіи.

Всѣ изображенія этого рода мы находимъ и въ остальныхъ римскихъ катакомбахъ. Къ декоративному циклу относятся, напримѣръ, исполненныя въ античномъ духѣ фрески крипты св. Януарія въ катакомбѣ Претекстата, съ изображеніями временъ года, олицетворенныхъ фигурами дѣтей, собирающихъ розы, колосья, виноградъ и маслины, или фреска крипты св. Нерея въ катакомбѣ Домитиллы, гдѣ Психея въ длинной одеждѣ рветъ цвѣты (см. рис. на этой стр.). Наоборотъ, въ кругу христіанскихъ представленій совершенно символическій характеръ принимаетъ образъ легендарнаго языческаго пѣвца Орфея. Въ катакомбѣ Домитиллы, на одной аркѣ, онъ представленъ сидящимъ среди дикихъ звѣрей и укрощающимъ ихъ игрою на лирѣ, а на потолкѣ одной изъ камеръ катакомбы Калликста онъ окруженъ одними агнцами и такимъ образомъ приближается уже къ типу Добраго Пастыря (табл. 2, б). Своимъ появленіемъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ Орфей обязанъ отчасти чудодѣйственной силѣ своей лиры, отчасти идеѣ безсмертія, которой были проникнуты орфическія таинства. Впрочемъ, уже въ III-мъ столѣтіи онъ исчезаетъ изъ катакомбной живописи.

Къ реалистическимъ изображеніямъ, кромѣ столь часто встрѣча-

емыхъ фоссоровъ (табл. 2, г), относятся, прежде всего, портреты умершихъ. Но и въ этихъ изображеніяхъ явленія дѣйствительности легко соединяются съ символизмомъ. На большой фрескѣ „крипты пяти святыхъ“ въ катакомбѣ Калликста, пять мужскихъ и женскихъ фигуръ, имена которыхъ обозначены надписями, изображены стоящими съ молитвенно воздѣтыми руками среди цвѣтущаго райскаго сада; подобнымъ же образомъ „семейныя трапезы“, которыя нерѣдко по своему содержанію могутъ быть сопоставлены съ языческими поминальными обѣдами (срв. хотя бы фрески виллы Памфили, см. т. I, стр. 584), въ нѣкоторыхъ случаяхъ, какъ напримѣръ въ такъ называемой греческой капеллѣ ката-



„Богоматерь и пр. Исаія“, фреска въ катакомбѣ Прискиллы, въ Римѣ. По Т. Роллеру.

комбы Прискиллы, представляя собою братскія трапезы (агапы), намекаютъ въ Тайную Вечерю или даже на мистическія небесныя пиршества праведниковъ.

Далѣе слѣдуютъ главные образы христіанскаго цикла. Самого Бога-Отца въ эту эпоху еще не изображаютъ, но нерѣдко изображается Его рука, исходящая изъ облаковъ, какъ напр. въ сценѣ Жертвоприношенія Исаака въ Остріанскомъ цеметеріи, или въ композиціи „Моисей, получающій заповѣди“, въ катакомбѣ св. Петра и Марцеллина. Что касается до изображенія Спасителя, то оно появляется уже въ ранней катакомбной живописи, иногда въ видѣ Младенца на колѣняхъ Богоматери, какъ напр. въ прекрасной фрескѣ катакомбы Прискиллы (см. рис. на этой стр.), иногда въ видѣ юноши, какъ напр. въ сценѣ Крещенія, въ криптѣ Луцины, иногда все еще въ юношескомъ и безбородомъ типѣ, въ видѣ чудотворца, наприм. въ сценѣ Воскрешенія Лазаря въ послѣдней изъ

капеллъ Св. Таинствъ; наконецъ, къ концу этой эпохи, Христосъ является какъ Учитель среди Своихъ учениковъ, наприм. во фрескѣ Остріанскаго цеметерія. Самимъ раннимъ изъ дошедшихъ до насъ изображеній Пресв. Дѣвы надо считать вышеупомянутую фреску въ катакомбѣ Прискиллы: Богоматерь, съ чертами римлянки, сидитъ въ полуоборотѣ налѣво; Младенецъ беретъ ея грудь. Надъ нею изображена звѣзда, а передъ нею стоитъ, указывая рукой на звѣзду, безбородый мужчина, котораго мы, вмѣстѣ съ Краусомъ и Вильпертомъ, признаемъ за пророка Исаію (см. Пророч. Исаіи, VII, IX, и Матѳ. I, 23). Это—серьезная, спокойная, говорящая сердцу сцена, въ которой, такъ сказать, предчувствуются всѣ будущія Мадонны. Почти въ то же время появилась Пресв. Дѣва на потолочной фрескѣ той же катакомбы, но уже безъ Младенца, сидящая на тронѣ, передъ которымъ стоитъ юный ангелъ-благовѣститель, быть можетъ, наиболѣе древній изъ дошедшихъ до насъ ангеловъ христіанскаго искусства. Въ теченіе всей до-константиновской эпохи ангелы изображаются, какъ въ приведенномъ сейчасъ примѣрѣ, въ видѣ одѣтыхъ въ тунику и плащъ безкрылыхъ юношей. Въ видѣ крылатыхъ юношей они появляются, примыкая къ эллинистическимъ изображеніямъ викторій, сначала въ искусствѣ христіанскаго Востока, но и здѣсь только послѣ побѣды христіанства надъ язычествомъ.

Большинство римскихъ катакомбныхъ фресокъ изображаетъ библейскія событія, причемъ ветхозавѣтные сюжеты воспроизводятся чаще, чѣмъ новозавѣтные, за исключеніемъ Добраго Пастыря, и, быть можетъ, не простая случайность, что древнѣйшія изъ сохранившихся римскихъ катакомбныхъ росписей, а именно фрески галереи Флавія въ катакомбѣ Домитиллы (I-го столѣтія по Р. Х.), кромѣ небольшихъ декоративныхъ ландшафтовъ, виноградной лозы съ крылатыми дѣтскими фигурами и символическихъ изображеній Добраго Пастыря и поминальной трапезы, содержатъ въ себѣ всего двѣ ветхозавѣтныя сцены: „Ной въ ковчегѣ“ и „Даніилъ во рву львиномъ“. Даніилъ обыкновенно изображается нагимъ, en face, между двумя львами „геральдическаго“ стиля. Три отрока въ печи огненной обыкновенно имѣютъ на головахъ фригійскія шапки и стоятъ въ позѣ орантовъ среди языковъ пламени. Ной, которому голубь несетъ масличную вѣтвь, плыветъ по волнамъ одинъ, въ небольшомъ ящикѣ (срв. съ античными вазовыми изображеніями Данаи, брошенной въ море).

Циклъ новозавѣтныхъ сценъ въ катакомбной живописи начинается, какъ теперь установлено, „Благовѣщеніемъ“. Далѣе слѣдуетъ „Поклоненіе волхвовъ“, которые изображаются въ числѣ то двухъ, то трехъ, то четырехъ, въ фригійской одеждѣ, шествующими къ Богоматери, держащей Младенца на своемъ лонѣ. Нѣкоторыя фрески этой эпохи несомнѣнно представляютъ Крещеніе Господне. Послѣдній разрядъ ново-завѣтныхъ композицій — Чудеса Спасителя. Что касается до Его Страстей, то ихъ изображенія совершенно отсутствуютъ, если

http://lucl.kiev.ua/

только не признавать, вмѣстѣ съ Вильпертомъ, одну изъ сценъ такъ называемой „крипты Страстей Господнихъ“ за „Воиновъ, издѣвающихся надъ Христомъ“, или за „Бичеваніе“. Въ сценахъ Чудесъ, за исключеніемъ „Исцѣленія кровоточивой“, Спаситель является всегда безъ апостоловъ. Исцѣленный разслабленный встрѣчается по крайней мѣрѣ двѣнадцать разъ. Почти вдвое чаще попадается „Умноженіе хлѣбовъ Спасителемъ,“ Который касается жезломъ стоящихъ передъ Нимъ хлѣбныхъ корзинъ. „Воскрешеніе Лазаря“, имѣющаго обыкновенно видъ муміи, стоящей передъ входомъ въ гробницу, повторяется неменѣе 39 разъ (Геннеке). Не надо забывать, что побѣда надъ смертью была ядромъ христіанской догматики.

Во всѣхъ катакомбныхъ фрескахъ изображенное дѣйствіе разыгрывается возможно меньшимъ числомъ фигуръ, крайне просто и спокойно. Такъ какъ одни и тѣ же сюжеты трактовались приблизительно одинаково во всѣхъ, въ томъ числѣ и во внѣ-римскихъ, христіанскихъ катакомбахъ, то надо полагать, что отдѣльные живописцы-декораторы кубикуловъ не компоновали изображенія самостоятельно, а придерживались образцовъ, выработанныхъ путемъ коллективнаго творчества. Какъ бы то ни было, эта чуждая внѣшнихъ эффектовъ живопись вышла изъ сердца и говоритъ прежде всего сердцу.

Къ древне-христіанской живописи можно отнести также изображенія на золоченыхъ стеклянныхъ сосудахъ. Отъ большинства этихъ сосудовъ сохранились лишь донышки; эти послѣднія — двойныя, и между двумя ихъ пластинками заключенъ тонкій золотой листокъ, въ которомъ выскобленъ рисунокъ, иногда оживленный раскраской. Хотя родина подобныхъ золоченыхъ сосудовъ, какъ надо полагать, — Востокъ, однако большая ихъ часть найдена въ римскихъ катакомбахъ. Самые древніе изъ такихъ сосудовъ миѳологическими и реалистическими сюжетами своихъ изображеній свидѣтельствуютъ о принадлежности своей языческому времени. Изъ сосудовъ до-константиновской эпохи, отличающихся тонкостью рисунка и штрафировки, всего одинъ, принадлежащій Ватиканской библіотекѣ, украшенъ несомнѣнно христіанскимъ изображеніемъ, и это послѣднее — опять-таки Добрый Пастырь. Въ этихъ произведеніяхъ древне-христіанскаго искусства, какъ и во всѣхъ прочихъ, символическія изображенія предшествуютъ историческимъ, библейскимъ сюжетамъ.

3. Древне-христіанская скульптура до Константина Великаго.

Античное классическое искусство достигло въ пластикѣ до своей наивысшей выразительности. Но чѣмъ больше прелести было въ скульптурахъ многобожія, тѣмъ старательнѣе избѣгали христіане первыхъ вѣковъ олицетворять своего Бога въ статуяхъ. То обстоятельство, что императоръ Александръ Северъ поставилъ въ своемъ домашнемъ святилищѣ

http://luci.kiev.ua/

(ларарiи) скульптурныя изображенія Авраама и Христа рядомъ съ изваяніемъ Орфея, разумѣется, нисколько не противорѣчитъ только-что сказанному. Христіанской круглой пластикѣ уже потому было легко замѣнить Спасителя Добрымъ Пастыремъ, что художественный мотивъ человѣка, несущаго на плечахъ барана, теленка и т. п., былъ нечуждъ классической скульптурѣ. Достаточно вспомнить хотя бы Гермеса съ овномъ на плечахъ, произведеніе Каламиса (ср. т. I, стр. 397), а изъ сохранившихся до нашего времени—такія статуи, какъ Мосхофоръ Акропольскаго музея въ Аѳинахъ (ср. т. I, стр. 343). Изъ дошедшихъ до насъ скульптурныхъ изображеній Добраго Пастыря древнѣйшимъ, и притомъ лучше всѣхъ другихъ сохранившимся, надо признать небольшую мраморную статую Латеранскаго музея (см. рис. на этой стр.). Юный, длиннокудрый пастухъ, благородно очерченная голова котораго повернута въ профиль, одѣтъ въ короткую безрукавую тунику (экзомиду), оставляющую правое плечо обнаженнымъ. Въ правой рукѣ онъ держитъ заднія, въ лѣвой—переднія ноги овцы, лежащей у него на плечахъ. Хорошая работа этой изящной статуэтки заставляетъ отнести ее къ первымъ десятилѣтіямъ III-го вѣка.



Добрый Пастырь, мраморная статуэтка Латеранскаго музея въ Римѣ.
Съ фотографіи Алинари, во Флоренціи.

Само-собою разумѣется, древнимъ христіанамъ не возбранялось увѣковѣчивать въ скульптурѣ своихъ родственниковъ, особенно чтимыхъ единовѣрцевъ и мучениковъ, которые скоро становились святыми. Но до-константиновскому времени можетъ быть приписана лишь одна (дошедшая до насъ въ неполномъ видѣ) сидячая мраморная статуя св. Ипполита, хранящаяся въ Латеранскомъ музеѣ.

Христіанская рельефная пластика этой ранней эпохи вводитъ насъ въ область искусства, посвященнаго чествованію умершихъ. Мраморные саркофаги, начиная съ II-го вѣка, играютъ важную роль въ римской скульптурѣ какъ языческой, такъ и христіанской. Свое

Бібліотека № 113
Централізованої системи бібліотек
Шевченківського району
м. Києва
331947
http://luclk.kiev.ua/

отвращеніе къ сожиганію труповъ христіане унаслѣдовали отъ евреевъ. Древняя, высѣченная въ скалѣ усыпальница превратилась въ переносный гробъ изъ цѣннаго камня, служившій для покойника благородной, нетлѣнной оболочкой. Образцомъ ранняго, болѣе простого стиля христіанскаго рельефа считается мраморный саркофагъ Ливіи Примитивы въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Передняя сторона этого саркофага украшена волнистыми желобками (стригилами), которые такъ любили тогда высѣкать на саркофагахъ; въ свободномъ же среднемъ четырехугольникѣ, подъ эпитафіей, представленъ Добрый Пастырь среди символическихъ изображеній рыбы и якоря. Съ одной стороны, болѣе развитыми, а съ другой—болѣе ясно проникнутыми античнымъ припоминаніемъ, представляются рельефныя изображенія на саркофагѣ изъ Ла-Гайоли (La Gayolle), въ Бриньольской семинаріи. Въ срединѣ изображенъ умершій, въ видѣ маль-



„Саркофагъ Іоны", въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. Съ фотографіи Алинари, во Флоренціи.

чика, и его воспитатель. Затѣмъ, подлѣ христіанскихъ символическихъ изображеній удильщика, оранты и Добраго Пастыря, мы вдругъ встрѣчаемъ языческаго бога солнца въ лучезарномъ вѣнцѣ. Ле-Бланъ считаетъ эту прекрасную скульптуру греческой работой конца II-го столѣтія. Какъ на третій, нѣсколько болѣе поздній образецъ древне-христіанской рельефной пластики слѣдуетъ указать на „саркофагъ Іоны" въ Латеранскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.), вся передняя сторона котораго, раздѣленная на два плана, украшена библейскими композиціями. Исторія пророка Іоны, занимающая передній планъ, разработана согласно принципамъ живописной перспективы.

Мы видимъ, что и древне-христіанская живопись, и древне-христіанская пластика воспроизводили довольно ограниченное число библейскихъ сюжетовъ; въ виду этого, богословская школа археологовъ учитъ, что въ первые вѣка христіанства единственнымъ критеріемъ для выбора сюжетовъ была возможность ихъ символическаго толкованія. При этомъ, обыкновенно, пророческій смыслъ ветхозавѣтныхъ событій, какова напр. исторія Іоны, обобщается и на всѣ остальныя. Впрочемъ, тогда какъ одни изъ ученыхъ этой школы приписываютъ каждой библейской ком-

позиціи цѣлый рядъ самыхъ разнообразныхъ иносказательныхъ значеній, другіе, во главѣ которыхъ стоитъ Викторъ Шульце, будучи сторонниками такъ называемой „сепулькральной“ теоріи, видятъ повсюду указаніе на смерть и на воскресеніе изъ мертвыхъ. Эта теорія прекрасно согласуется съ высказанной впервые великимъ французскимъ ученымъ Эдмономъ Ле-Бланомъ и развитой дальше Эж. Мюнцемъ и Ф.-Кс. Красомъ интересной мыслью, что библейскія композиціи катакомбной живописи и саркофаговъ представляютъ иллюстраціи къ отдѣльнымъ прошеніямъ похоронныхъ молитвъ, въ которыхъ мы встрѣчаемъ тѣ же примѣры избавленія рукой Промысла, чередующіеся, вдобавокъ, въ той же послѣдовательности („Спаси, Господи, душу раба твоего, какъ Ты спасъ Ноя отъ потопа,... какъ ты спасъ Іону изъ чрева китова,... какъ Ты спасъ Исаака отъ руки Авраама,... какъ Ты спасъ Сусанну отъ ложнаго обвиненія“ и т. д.). Однако нельзя доказать, что эти прошенія включены въ молитвы раньше, чѣмъ соотвѣтствующія сцены стали изображаться на стѣнахъ катакомбъ; во всякомъ случаѣ, есть нѣсколько древнехристіанскихъ библейскихъ композицій, каково напр. „Поклоненіе волхвовъ“, которымъ нельзя приписать подобнаго происхожденія. Въ дѣйствительности, за исключеніемъ умышленно пропущенныхъ Страстей Христовыхъ, мы находимъ воспроизведенными почти всѣ тѣ эпизоды Священной Исторіи, которые на каждаго изъ насъ, еще въ школьные годы, производили глубокое впечатлѣніе. Поэтому мы не можемъ согласиться съ мнѣніемъ, будто благочестивые библейскіе разсказы облекались въ видимыя формы и краски не ради нихъ самихъ. Справедливо лишь, что искусство первыхъ вѣковъ христіанства еще не помышляло о воспроизведеніи всѣхъ главныхъ событій библейской исторіи въ послѣдовательности времени и въ систематическомъ порядкѣ; конечно, мы также не станемъ отрицать, что, при выборѣ сценъ, съ одной стороны, принимался въ соображеніе параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтами, а съ другой — оказывалось предпочтеніе сюжетамъ, наиболѣе поучительнымъ съ христіанской точки зрѣнія. Лишь сцены Страстей Господнихъ и мученія были изгнаны изъ этихъ мѣстъ вѣчнаго покоя.

Для исторіи искусства важнѣе вопросъ: дѣйствительно ли Римъ — художественное отечество всѣхъ этихъ раннихъ христіанскихъ изображеній, сохранившихся преимущественно на его почвѣ. Мы видѣли (ср. т. I, стр. 530, 556 и т. д.), что въ римско-эллинистическую эпоху языческой древности эллинистическій элементъ, питавшійся восточными вліяніями, былъ повсюду сильнѣе римскаго; слѣдовательно, намъ нѣтъ никакого основанія думать, что въ древне-христіанскую эпоху Рима это отношеніе сдѣлалось вдругъ обратнымъ. Вѣдь греческимъ былъ и языкъ Новаго Завѣта, и первоначальный церковный языкъ Рима, на греческомъ языкѣ сочинены многія христіанскія катакомбныя надписи, и вообще христіанство въ Римѣ развилось не раньше, чѣмъ въ древ-

http://rucl.kiev.ua/

нихъ культурныхъ центрахъ эллинистическаго и еще болѣе далекаго Востока. Эллинистическій Востокъ, несомнѣнно, былъ колыбелью и христіанскихъ художественныхъ формъ.

Во всякомъ случаѣ, скромные христіанскіе мастера эпохи гоненій, окрыленные вѣрой, умѣли, при самыхъ незначительныхъ средствахъ, поразительно счастливо справляться съ поставленными имъ задачами. Сѣмена христіанскаго искусства были не только посѣяны, но и пустили ростки; лишь только взошло солнце вѣротерпимости надъ этимъ искусствомъ, оно должно было,—конечно, не поднимаясь выше художественнаго уровня эпохи упадка,—принести блестящіе, въ своемъ родѣ, плоды.

II. Христіанское искусство съ четвертаго по начало восьмого столѣтія.

1. Введеніе.—Зодчество.

Когда императоръ Константинъ, послѣ побѣды надъ Максенціемъ на Мильвійскомъ мосту, одержанной въ 312 г. подъ знаменемъ Креста, вступилъ въ Римъ, торжество христіанства, подготовлявшееся трехвѣковой борьбой, было уже полнымъ. Также и христіанское искусство, послѣ эдиктовъ о вѣротерпимости 313 и 314 гг., поднялось на неожиданную высоту.

Во всѣхъ провинціяхъ римской имперіи началось теперь его побѣдоносное шествіе: въ Александріи, гдѣ, къ сожалѣнію, сохранились лишь немногіе памятники, какъ и во всемъ Египтѣ и сѣверной Африкѣ; въ Антіохіи, сокровища которой еще ждутъ раскопокъ, какъ и во всей Сиріи; въ овѣянныхъ дыханіемъ Востока срединныхъ странахъ Малой Азіи, памятники которыхъ въ послѣднее время выдвинуты Стриговскимъ на первый планъ христіанскаго художественнаго движенія, какъ и въ эллинистическихъ городахъ малоазіатскаго побережья; въ Ѳессалоникахъ, какъ и въ самой Греціи; въ Римѣ, вскорѣ утратившемъ свое міровое господство, какъ и въ прочихъ большихъ городахъ Италіи, къ которымъ съ V-го столѣтія присоединяется Равенна. Великое значеніе для дальнѣйшаго развитія искусства, какъ и вообще для всемірной исторіи, имѣло то обстоятельство, что Константинъ, вскорѣ послѣ возстановленія единовластія въ имперіи, повернулся спиной къ старому Риму, чтобы въ Византіи, на берегу Босфора Ѳракійскаго, основать „новый Римъ“, до нашихъ дней сохранившій за собою названіе: „городъ Константина“. Древняя Византія, въ качествѣ новаго Рима, сдѣлалась первообразомъ христіанскаго города и средоточіемъ христіанской художественной дѣятельности. Не подлежитъ сомнѣнію, что „византійское искусство“ уже въ V-мъ и VI-мъ столѣтіяхъ имѣло свой особый обликъ, но столь же несомнѣнно и то, что характерныя черты этого древне-византійскаго искусства предварительно сложились въ Александріи, въ Сиріи,

http://luchi.kiev.ua/

въ Малой Азіи, въ значительной степени и на болѣе далекомъ, въ особенности на сассанидскомъ, Востокѣ; затѣмъ можно предположить, что новыя художественныя формы передне-азіатскаго и африканскаго Востока, развившіяся лишь въ эту „поздне-античную“ эпоху, во многихъ случаяхъ проникали на Западъ и непосредственно, минуя Византію. Конецъ этой эпохи повсюду приходится тамъ, гдѣ начинаетъ утрачиваться античная основа искусства; эта граница обозначена на Западѣ заимствованіемъ сѣверныхъ художественныхъ элементовъ, въ Константинополѣ—что̂ противъ этого ни возражали бы—иконоборствомъ, а на эллинистическомъ Востокѣ — побѣдой ислама.

Первымъ великимъ дѣломъ христіанской архитектуры было созданіе церкви.

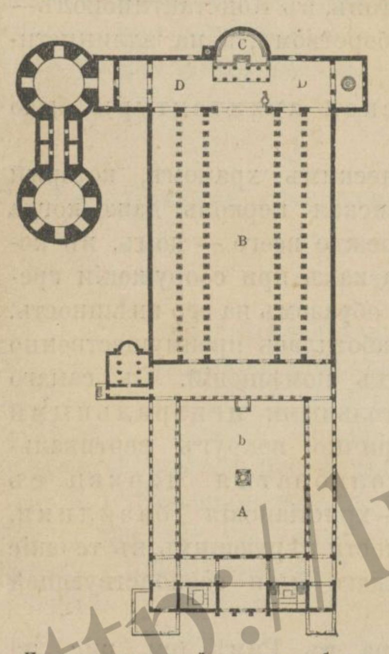
Въ полной противоположности съ греческимъ храмомъ, который мыслился какъ жилище божества, христіанская церковь, даже когда она воздвигнута надъ могилой мученика, прежде всего — домъ, въ которомъ собираются вѣрующіе; поэтому, тогда какъ при сооруженіи греческаго храма вниманіе обращалось главнымъ образомъ на его внѣшность, древне-христіанская церковная архитектура заботилась преимущественно о расчлененіи и декоративности внутреннихъ помѣщеній. Съ самаго начала, наряду съ круглыми или многоугольными центральными церквами, т. е. расположенными симметрично вокругъ вертикальной средней оси, мы встрѣчаемъ продолговатыя церкви съ возвышеннымъ среднимъ нефомъ — христіанскія базилики, которыя, вполнѣ отвѣчая религіозной потребности вѣрующихъ, въ теченіе первыхъ столѣтій послѣ Константина Великаго были господствующей формой европейскаго храмоздательства.

Первоначальный планъ собора св. Петра въ Римѣ (см. рис. на стр. 22) можетъ дать понятіе о составныхъ частяхъ западной христіанской базилики; внутренній же видъ собора св. Павла въ Римѣ, возстановленнаго послѣ пожара 1823-го года (см. табл. 3, вверху), даетъ общее представленіе о внутренности базилики. Хотя на Востокѣ базилика развилась раньше, чѣмъ въ Римѣ, однако мы обращаемся прежде всего къ римскимъ церквамъ этого рода, которыя намъ болѣе доступны.

Христіанская церковь должна была заключать въ себѣ два главныхъ помѣщенія: обширный залъ для собранія вѣрующихъ и въ сторонѣ, противоположной входу въ него, алтарное пространство, назначенное для совершенія богослуженія. Къ этимъ частямъ присоединялись снаружи зданія — атрій (паперть), а внутри — нартексъ (притворъ), предназначенные для кающихся и для оглашенныхъ. Четырехугольный атрій (A) окруженъ стѣнами, вдоль внутренней стороны которыхъ идетъ колоннада съ покатой вовнутрь крышей; въ срединѣ атрія находится колодезь для омовенія рукъ (в). Внутренній притворъ, постоянно встрѣчающійся на Востокѣ, въ римскихъ базиликахъ отсутствуетъ. Главная, средняя дверь, кромѣ которой имѣются боковыя, ведетъ изъ атрія въ

http://lucl.kiev.ua/

большой прямоугольный залъ для собраній вѣрующихъ (B). Залъ этотъ обыкновенно дѣлится въ продольномъ направленіи двумя или четырьмя рядами колоннъ (рѣже столбовъ) на три (или на пять) нефовъ. Средній нефъ часто вдвое шире и вдвое выше боковыхъ нефовъ. Колонны соединяются другъ съ другомъ посредствомъ прямого антаблемента или арокъ. Средніе ряды колоннъ поддерживаютъ высящіяся надъ ними стѣны, въ которыхъ продѣланы окна; въ эти стѣны упираются своимъ верхомъ



Первоначальный планъ собора св. Петра, въ Римѣ. По Г. Гольцингеру.

односкатныя крыши боковыхъ нефовъ, средній же нефъ перекрытъ двухскатной черепичной или гонтовой крышей съ плоскими фронтонами. Съ внутренней стороны деревянныя стропила, поддерживающія крышу, въ римско-эллинистическомъ мірѣ были или совершенно открыты и на виду, или закрыты плоскимъ потолкомъ, разбитымъ на четырехугольныя поля, тогда какъ на Востокѣ это устройство довольно часто замѣнялъ каменный коробовый сводъ. Но иногда верхнія стѣны средняго нефа покоятся на второмъ рядѣ колоннъ, которыми открываются вовнутрь (рѣдко встрѣчающіеся на Западѣ) эмпоры (хоры) боковыхъ нефовъ (см. табл. 3, внизу).

Алтарное пространство, къ которому вело нѣсколько ступенекъ изъ средняго нефа, первоначально представляло собою лишь полукруглую нишу (абсиду, или трибуну, C) въ задней стѣнѣ церкви. Въ абсидѣ вдоль стѣны шли скамьи для священнослужителей, а въ срединѣ этихъ сѣдалищъ возвышалось епископское кресло. Передъ абсидой, надъ могилой мученика (криптой), во имя котораго была освящена церковь, стоялъ самый алтарь. Когда явилась надобность расширить алтарное помѣщеніе, то въ Римѣ и нѣкоторыхъ мѣстностяхъ передней Азіи стали между абсидой и продольными нефами вставлять еще поперечный нефъ, такъ называемый трансептъ. Трансептъ вначалѣ очень мало выдавался или вовсе не выдавался за продольныя стѣны базилики. Арка, отдѣляющая трансептъ отъ продольныхъ нефовъ, называется тріумфальной. Надъ алтаремъ возвышался на четырехъ колоннахъ каменный балдахинъ (киворій). Вначалѣ алтарь имѣлъ форму трапезы; когда же подземный склепъ мученика замѣнился ракою съ мощами, поставленною прямо на полъ, алтарь получилъ видъ саркофага.

Богатыя мозаичныя украшенія покрывали собою абсиду, тріумфальную арку и верхнія стѣны средняго нефа, которыя въ раннее время, какъ

http://luci.kiev.ua



а — Внутренность церкви С.-Паоло-фуори-ле-мура.

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

б — Нижняя церковь С.-Лоренцо.

Табл. 3. Внутренній видъ ранне-христіанскихъ церквей близъ Рима.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

http://luci.kiev.ua/

можно думать, облицовывались мраморомъ. Наиболѣе священныя изображеній помѣщались въ абсидѣ, и ея живопись прежде всего останавливала на себѣ взоры входящихъ. Внутренность христіанской базилики представляла широко и ясно расчлененное цѣлое, части котораго, несмотря на нѣсколько рѣзкіе переходы и нѣкоторый произволъ въ пропорціяхъ, были связаны и объединены именно красочной гармоніей мозаикъ; и если эти первыя созданія церковной архитектуры, въ сравненіи съ одновременными блестящими языческими постройками, какъ напримѣръ со сводчатой торговой базиликой Максенція (см. т. I, стр. 570), являются въ нѣкоторомъ отношеніи шагомъ назадъ, то въ нихъ все-таки таились зародыши, изъ которыхъ впослѣдствіи развились чудеса средневѣковаго зодчества.

Внѣшняя архитектура западной христіанской базилики (строившейся обыкновенно изъ кирпича) была крайне проста, декоративные элементы въ ней почти отсутствовали. Фасадъ съ трехугольнымъ фронтономъ выражалъ собою поперечный разрѣзъ зданія. Кровельное покрытіе имѣло въ виду пока одну цѣлесообразность. Зубчатый карнизъ подъ крышей, на стѣнахъ лизени (небольшіе выступы, служащіе для оживленія большихъ плоскостей) часто составляли единственное внѣшнее украшеніе западныхъ базиликъ. Башни, которыя появляются только въ самомъ концѣ этой эпохи, и крестильни (баптистеріи), вообще центральнаго типа, обыкновенно стояли отдѣльно отъ церквей. Только въ средніе вѣка церковное зодчество измѣнило внѣшній видъ западной базилики по образцу ея малоазіатскихъ и сирійскихъ сестеръ, формы которыхъ съ самаго начала были болѣе развиты въ мощное органическое цѣлое.

Не подлежитъ сомнѣнію, что древне-христіанская базилика обязана своимъ происхожденіемъ античной архитектурѣ. Но тутъ возникаетъ вопросъ, одинъ изъ самыхъ модныхъ научныхъ вопросовъ нашего времени: изъ какихъ именно римско-эллинистическихъ построекъ развилась базилика. Можемъ ли мы, вмѣстѣ со многими какъ старыми, такъ и новѣйшими изслѣдователями, считать ея прототипами торговыя, частныя базилики, школьные залы? Или мы должны согласиться съ мнѣніемъ де-Росси и Крауса, что въ христіанскую базилику слились языческія базилики и христіанскія цеметеріальныя камеры (стр. 7)? Доказали ли Дегіо и Викторъ Шульце, что церкви произошли непосредственно отъ жилыхъ помѣщеній древнеримскаго дома? Убѣдительнѣе звучитъ новѣйшее объясненіе Гольцингера, называющаго творцовъ христіанской базилики „эклектиками", выбравшими изъ богатаго запаса античныхъ архитектурныхъ формъ наиболѣе цѣлесообразныя и соединившими ихъ въ одно гармоничное цѣлое. Припомнимъ хотя бы планъ базилики Максенція (ср. т. I, стр. 570), или гипостильный залъ съ плоскимъ потолкомъ древне-египетскихъ храмовъ, освѣщавшійся окнами въ верхнихъ стѣнахъ его возвышеннаго средняго нефа (ср. т. I, стр. 169); вспомнимъ также святилище кабировъ на о-вѣ Самоѳракіи (ср. т. I, стр. 495 и сл.), въ которомъ мы находимъ

портикъ, трехнефную целлу, лишенное колоннъ пространство передъ полукруглой нишей въ задней стѣнѣ—словомъ, почти всѣ составныя части базилики. Въ концѣ-концовъ остается въ силѣ старое положеніе Цестермана, которое онъ выставилъ еще въ 1847 г. (къ этому положенію приходитъ и Виттингъ): христіанская базилика обязана древне-римскимъ торговымъ и судебнымъ заламъ лишь своимъ названіемъ, сама же она—новое созданіе христіанскихъ зодчихъ, возникшее непосредственно изъ потребностей культа. Но при этомъ, само-собою разумѣется, эти зодчіе по необходимости придерживались традиціонныхъ формъ.

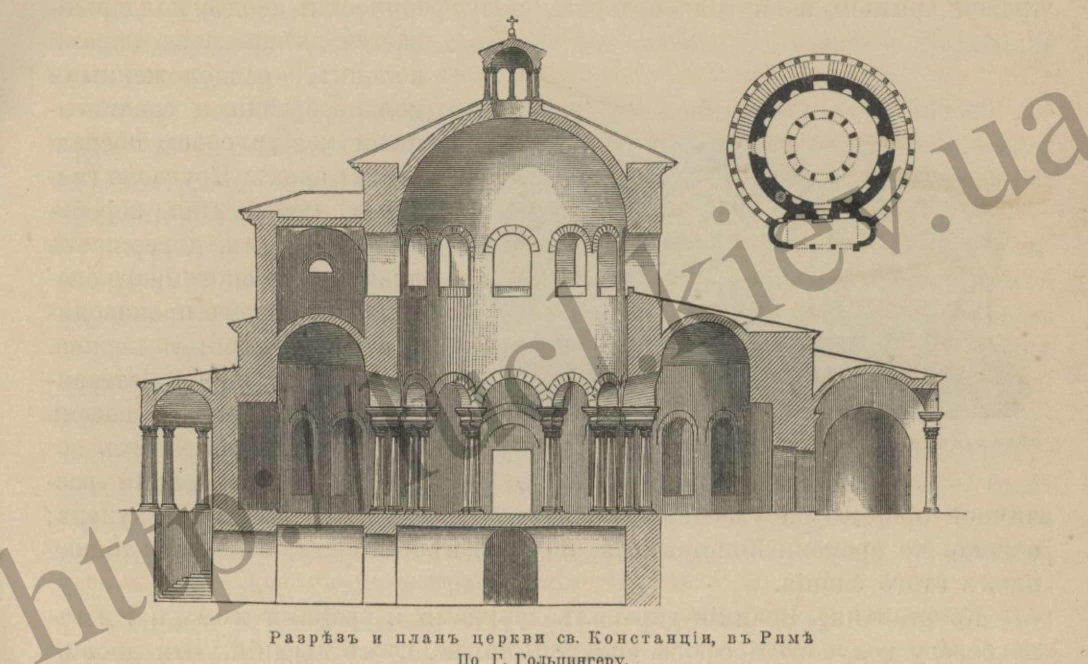
Большое, сравнительно съ базиликами, разнообразіе въ своей архитектурѣ представляли центральныя церкви этой эпохи, которыя были то круглыя, то четырех-, восьми- или десятиугольныя, то крестообразныя; въ соотвѣтствіи съ этимъ, онѣ могутъ быть поставлены въ болѣе тѣсную связь съ языческими образцами, сохранившимися въ значительномъ количествѣ въ постройкахъ римскихъ дворцовъ, термъ, храмовъ, и еще шире, чѣмъ въ Римѣ, распространенными на эллинистическомъ и дальнемъ Востокѣ. Уже десятиугольникъ такъ называемаго храма Минервы Врачующей (Minerva Medica) въ Римѣ (ср. т. I, стр. 569 и 574) служитъ переходомъ къ христіанскимъ центральнымъ сооруженіямъ съ внутренними круговыми галереями. Различіе типовъ купольнаго покрытія, отъ простого наложенія круглаго купола на круглое же основаніе, до купола, опирающагося на четыре соединенныхъ полуциркульными арками столба и связаннаго съ четырехугольникомъ основанія посредствомъ сферическихъ клиньевъ (пандантивовъ или парусовъ, ср. т. I, стр. 574 и сл.), характеризуетъ одинъ изъ самыхъ крупныхъ этаповъ архитектурной эволюціи.

Сводчатые потолки и купольное покрытіе средины зданія составляютъ необходимую принадлежность центральной архитектуры на Западѣ, примѣнявшей ихъ вначалѣ исключительно для баптистеріевъ и для надгробныхъ и поминальныхъ церквей, тогда какъ на Востокѣ, древнемъ отечествѣ купола, ей обязаны своимъ возникновеніемъ многія грандіозныя церковныя постройки, оказавшія потомъ вліяніе на западное искусство.

Уже императоръ Константинъ сооружалъ величественныя церкви въ обѣихъ половинахъ своего государства. Въ Римѣ, гдѣ колонны и части антаблементовъ брались почти исключительно изъ древнихъ языческихъ построекъ, къ его времени относятъ прежде всего три большія пятинефныя базилики. Прежній храмъ св. Петра, лишь въ началѣ XVI-го столѣтія замѣненный нынѣшнимъ грандіознымъ соборомъ, представлялъ собою нормальный типъ римской базилики (ср. стр. 22). Коринѳскія гранитныя и мраморныя колонны продольнаго корпуса были связаны между собою въ среднемъ нефѣ прямымъ антаблементомъ, а въ боковыхъ нефахъ—арками; двѣ мощныя іоническія колонны поддерживали тріумфальную арку, отдѣлявшую продольные нефы отъ трансепта. Базилика св. Павла внѣ стѣнъ (San Paolo fuori le mura) была заложена Констан-

http://lucl.kiev.ua/

тиномъ только въ три нефа, но еще въ IV-мъ вѣкѣ на ея мѣстѣ возникло блестящее пятинефное зданіе, которое послѣ пожара 1823 г. было возстановлено въ прежнемъ стилѣ. Главное отличіе ея отъ базилики св. Петра состояло въ томъ, что и въ среднемъ нефѣ съ колонны на колонну были переброшены полуциркульныя арки (см. табл. 3, вверху). Наконецъ, отъ старой пятинефной Латеранской базилики сохранился безъ измѣненія лишь первоначальный ея планъ. Къ трехнефнымъ римскимъ базиликамъ, восходящимъ ко временамъ Константина, относятся церкви св. Лаврентія и св. Агніи, построенныя за городскими стѣнами, надъ



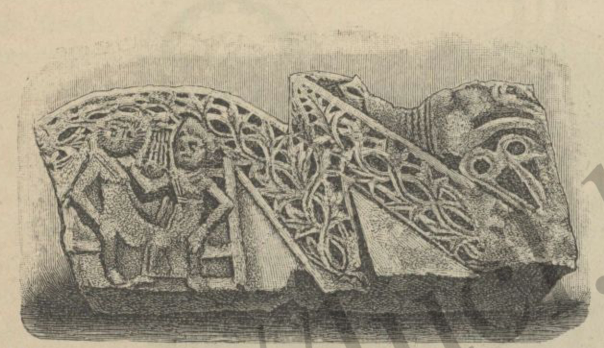
Разрѣзъ и планъ церкви св. Констанціи, въ Римѣ
По Г. Гольцингеру.

могилами мучениковъ. Отъ ихъ первоначальныхъ построекъ ничего не сохранилось; нынѣшняя задняя церковь св. Лаврентія принадлежитъ концу шестого, а церковь св. Агніи, въ ея настоящемъ видѣ, началу седьмого столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ замѣтенъ рядъ восточныхъ особенностей. Боковые нефы имѣютъ верхнія галереи (эмпоры), открывавшіяся въ средній нефъ небольшими, соединенными посредствомъ арокъ, колоннами (см. табл. 3, внизу); между коринѳскими капителями этихъ верхнихъ колоннъ и пятами арокъ вставленъ, какъ отдѣльный членъ, такъ называемый „импостъ“ (кусокъ камня въ формѣ куба со скошенными книзу гранями, ср. т. I, стр. 752), который, несмотря на всѣ возраженія, долженъ быть признанъ продуктомъ восточнаго искусства; нѣкоторыя изъ новыхъ колоннъ верхней галлереи покрыты спиральными бороздами, которыя встрѣчаются въ Римѣ и раньше какъ на колоннахъ балдахиновъ и сар-

http://kiev.ua/

кофаговъ, такъ и въ большой каменной архитектурѣ. Эти особенности, сближая церкви св. Лаврентія и св. Агніи съ византійскими постройками, придаютъ имъ особенный художественно-историческій интересъ.

Изъ римскихъ центральныхъ церквей эпохи Константина особенно замѣчательны двѣ: круглая церковь св. Констанціи и восьмиугольный баптистерій при Латеранскомъ соборѣ. Повидимому, церковь св. Констанціи первоначально была также баптистеріемъ, но въ 354 г. она сдѣлалась усыпальницей дочерей Константина. Высокая цилиндрическая центральная часть сооруженія, съ продѣланными въ ней окнами (см. рис. на стр. 25), куполъ которой снаружи замаскированъ шатровой крышей, а внутри образуетъ полусферическій сводъ, поддерживается двѣнадцатью парами колоннъ, расположенными кольцеобразно и соединенными между собою посредствомъ арокъ. Круговая галлерея, перекрытая коробовымъ сводомъ, довершаетъ впечатлѣніе спокойнаго благородства формъ, производимое внутренностью церкви. Въ восьмиугольной Латеранской крестильнѣ восемь гладкихъ порфировыхъ колоннъ съ капителями различной формы окружаютъ большую, углубленную въ полъ купель; однако, ко времени Константина, по всей вѣроятности, относится только планъ этого зданія.



Обломокъ крышки коптскаго саркофага, въ Гизехскомъ музеѣ. По А. Риглю.

Константинъ Великій украсилъ дворцами и храмами новый Римъ, на берегу голубого Босфора, еще роскошнѣе, чѣмъ древній. Эти дворцы и храмы давно исчезли съ лица земли, и только изъ старинныхъ описаній, собранныхъ въ трудахъ В. Унгера и Ж.-П. Рихтера, мы знаемъ о многочисленныхъ базиликахъ Константинополя, среди которыхъ первое мѣсто занималъ старый храмъ св. Софіи; лишь по литературнымъ источникамъ знаемъ мы великолѣпную надгробную церковь императора и церковь св. Апостоловъ, которая во времена Константина состояла изъ четырехъ крестообразно расположенныхъ нефовъ; въ четырехугольникѣ, образованномъ ихъ пересѣченіемъ, двѣнадцать колоннъ, символизировавшихъ собою двѣнадцать апостоловъ, поддерживали золоченый куполъ. Но наиболѣе роскошными и значительными церковными сооруженіями первый христіанскій императоръ украсилъ Святую Землю. Большая пятинефная базилика съ эмпорами надъ боковыми нефами высилась подлѣ Гроба Господня, въ Іерусалимѣ. Пять нефовъ имѣетъ также сохранившаяся до нашего времени церковь Рождества Христова (или

Богородицы) въ Виѳлеемѣ; по крайней мѣрѣ продольная ея часть — древняя. Къ наиболѣе знаменитымъ центральнымъ религіознымъ сооруженіямъ Востока принадлежали восьмиугольная церковь въ Антіохіи, обширная круглая церковь на Масличной горѣ, въ Іерусалимѣ, и великолѣпный Никейскій храмъ, въ которомъ засѣдалъ въ 325 г. первый вселенскій соборъ. Вышеупомянутая Іерусалимская базилика соединялась посредствомъ двухъяруснаго портика съ роскошной церковью Гроба Господня, имѣвшей форму ротонды и увѣнчанной въ срединѣ, надъ самымъ Гробомъ, открытымъ въ вершинѣ куполомъ. Остатки этого сооруженія, входящіе въ составъ позднѣйшихъ построекъ, изданы Стриговскимъ. Ихъ богатые карнизы, со шнурами перловъ и пышными завитками аканѳа, напоминаютъ орнаментные мотивы Бальбека и Пальмиры (ср. т. I, стр. 573).

Само-собою разумѣется, что всѣ эти роскошныя константиновскія сооруженія въ Палестинѣ, воплощавшія въ себѣ большей частью восточныя ахритектурныя идеи, имѣли большое вліяніе на дальнѣйшее развитіе христіанскаго церковнаго зодчества.

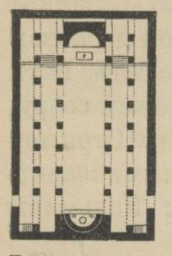
Огромное количество древне-христіанскихъ церквей послѣ константиновскаго времени какъ въ восточныхъ, такъ и въ западныхъ странахъ Средиземнаго моря, дошли до насъ отчасти въ развалинахъ, отчасти въ довольно хорошей сохранности. Цѣлый рядъ научныхъ изслѣдованій посвященъ сокровищамъ и остаткамъ этого художественнаго міра; для Запада, наряду съ цѣннымъ, но требующимъ при пользованіи имъ нѣкоторой осторожности трудомъ Гюбша, слѣдуетъ упомянуть, напримѣръ, изданіе Дегіо и Бецольда. Монографіи Тексье, Вуда, Вульфа, Зальценберга, Кваста, Вогюè, Бутлера, Стриговскаго и другихъ знакомятъ насъ съ христіанскими памятниками Малой Азіи, Константинополя, Равенны, Сиріи и Египта.

Однимъ изъ главныхъ очаговъ ранняго христіанства былъ Египетъ, а средоточіемъ древне-христіанской учености была его столица, Александрія. Египетскіе христіане, которыхъ арабы впослѣдствіи называли коптами, были носителями идей аскетизма. Долина Нила стала родиной пустыней и монастырей.

Отъ раннихъ египетскихъ базиликъ, среди которыхъ особенно славилась церковь св. Марка въ Александріи, не сохранилось ничего; но изъ позднѣйшихъ коптскихъ церквей, своими остатками покрывающихъ значительныя пространства, дошло до насъ нѣсколько, достаточно ясно доказывающихъ восточный характеръ этой архитектуры. Это — широкія и короткія базилики, которыя, по Бутлеру, часто имѣютъ надъ алтаремъ куполъ или полукуполъ; по Гайе, впрочемъ, въ нихъ преобладаетъ плоское покрытіе; арки ихъ — вытянутыя или ломаныя. Римскій трансептъ въ нихъ отсутствуетъ, но зато надъ боковыми нефами имѣются эмпоры. Главная коптская церковь въ старомъ Каирѣ—Мари-Гиргисъ, т. е. церковь св. Георгія; абсида ея — съ полукруглыми уступами

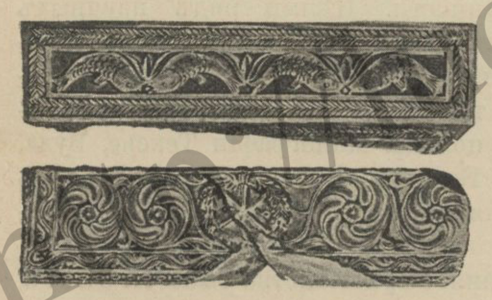
http://luci.kiev.ua/

Одинъ изъ древнѣйшихъ монастырей — Анба-Шенуди, „Бѣлый монастырь“, трехнефная церковь котораго восходитъ къ пятому столѣтію. Его ворота и каменная ограда увѣнчаны древне-египетскимъ желобчатымъ карнизомъ. Вообще отголоски древняго Египта въ коптскомъ искусствѣ далеко не такъ рѣдки, какъ это утверждали въ прежнее время. Правда, орнаменты крышекъ саркофаговъ, церковныхъ рѣшетокъ и пр. возникли на эллинистической почвѣ, но кое-гдѣ (см. рис. на стр. 26) въ нихъ обнаруживается уже переходъ къ геометрической стилизаціи растительныхъ мотивовъ, столь любимой Востокомъ.



Планъ базилики въ Орлеансвиллѣ. По Гольцингеру.

Церкви сѣверо-западной Африки своими отступленіями отъ нормальнаго типа базиликъ подтверждаютъ нашъ взглядъ, что всѣ базилики, какъ таковыя, выводить изъ одного рода построекъ ошибочно. У нѣкоторыхъ базиликъ Гайдры, въ Тунисѣ, нѣтъ абсиды, которой въ другихъ случахъ дается снаружи форма прямоугольника. Основанная въ 325 г. базилика въ Орлеансвиллѣ (въ Алжирѣ), — одна изъ первыхъ, получившихъ, кромѣ восточной абсиды, еще и западную (см. верхн. рис. на этой стр.); правда, она воздвигнута уже въ 475 г., надъ могилой св. Репарата. Очень извѣстны развалины базилики въ Тебессѣ, описанныя въ послѣдній разъ Виландомъ. Найденныя въ нихъ плиты (см. нижн. рис. на этой стр.) орнаментированы, наряду съ христіанскими рыбами, античными лиственными мотивами; послѣдніе и здѣсь начинаютъ становиться схематичными. Часто въ сѣверо-африканскихъ церквахъ къ абсидѣ примыкаютъ характерныя для христіанскаго Востока боковыя помѣщенія, діаконикъ и проѳезисъ; первый служилъ ризницей, во второмъ хранились священные сосуды. О Востокѣ напоминаетъ также нерѣдко встрѣчающійся здѣсь внутренній притворъ (нартексъ).

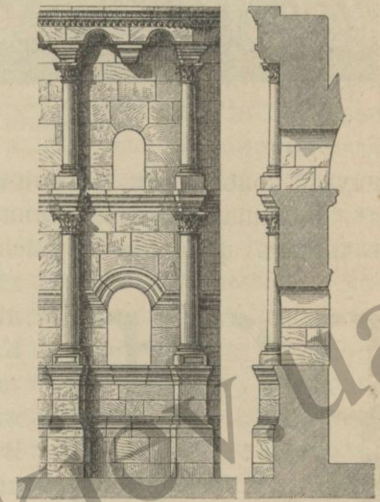


Орнаментированныя плиты изъ базилики въ Тебессѣ. По Фр. Виланду.

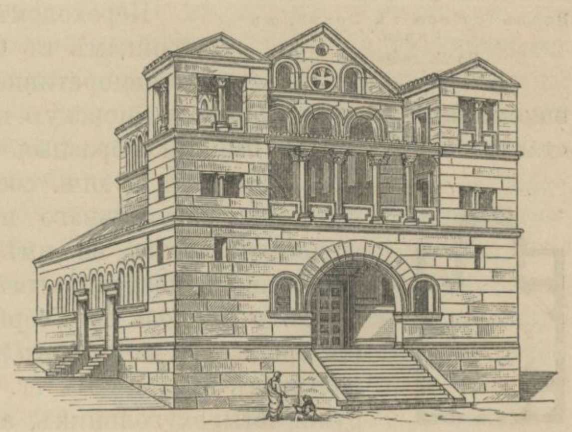
Многочисленныя развалины церквей внутренней и восточной Сиріи свидѣтельствуютъ о быломъ художественномъ значеніи этой страны, теперь вполнѣ заглохшей. Небольшіе города, въ которыхъ возвышались эти церкви, лежатъ въ развалинахъ уже со времени перваго арабскаго нашествія. Поэтому древне-христіанская архитектура не искажена здѣсь никакими позднѣйшими примѣсями.

Какъ на прототипъ сирійскихъ церквей можно указать на такъ называемую преторію Мусъ-Мидже. Обыкновенно, и, повидимому, основательно, ее относятъ къ до-константиновскому времени и считаютъ произведеніемъ языческаго архитектора; но нѣкоторые изслѣдователи, какъ на-

примѣръ Корн. Гурлитъ, видятъ въ ней христіанскую церковь пятаго столѣтія, что, по меньшей мѣрѣ, сомнительно. Великолѣпный шести-колонный портикъ ведетъ въ квадратный залъ съ четырьмя колоннами въ срединѣ и двѣнадцатью полуколоннами по стѣнамъ; эти колонны соединены между собою арками. На четырехъ среднихъ аркахъ покоится плоскій куполъ. Четыре крестообразно расположенныя крыла перекрыты коробовыми сводами. Противъ портика находится полукруглая ниша, а по обѣимъ ея сторонамъ — двѣ четырехугольныя камеры. Такое же расположеніе частей мы встрѣчаемъ въ позднихъ византійскихъ церквахъ. И этотъ примѣръ доказываетъ, что центральныя постройки болѣе тѣсно, чѣмъ вытянутыя въ длину, примыкаютъ къ античнымъ образцамъ.


Часть ряда колоннъ, опоясывающаго абсиду церкви въ Калатъ Силанѣ.
По М. де-Вогюэ.

Настоящія продолговатыя церкви базиличнаго типа, преобладающія и въ Сиріи, отличаются каменной кладкой (иногда, какъ напримѣръ въ Шаккѣ, дерево въ конструкціи совершенно отсутствуетъ), и соотвѣтственно этому своимъ преимущественно „конструктивнымъ“ характеромъ. Въ нихъ нѣтъ ни трансепта. ни эмпоръ. Свободно стоящія колонны, соединенныя посредствомъ полуциркульныхъ арокъ, являются въ нихъ, какъ общее правило; но въ базиликахъ Рувехи и Калбъ-Лузе колонны замѣнены столбами. Обычная полукруглая абсида часто не выдается за наружное прямоугольное очертаніе базилики; нерѣдко къ ней присоединяются діаконикъ и проѳезисъ (ср. стр. 28). Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ сирійскихъ церквей, такъ сказать, предвосхищены средневѣковыя особенности: въ Калбъ-Лузе, Турманинѣ и Калатъ-Симанѣ небольшія, стоящія на кронштейнахъ, колонны поддерживаютъ потолочныя балки верхняго яруса; въ Калбъ-Лузе и Калатъ-Симанѣ такія же колонки, кромѣ того, опоясываютъ наружную стѣну полукруглой алтарной ниши (см. верхн. рис. на этой стр.). Оса-


Церковь въ Турманинѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

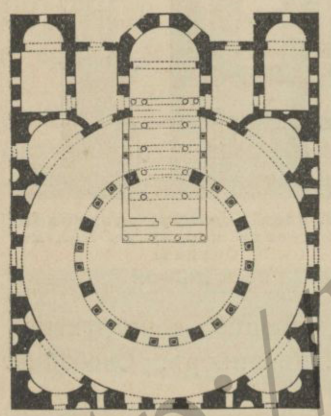
http://luckievu.ua/

бенно роскошны фасады церквей Калбъ-Лузе и Турманина: надъ открытымъ нартексомъ возвышается верхній портикъ (лоджіа); по сторонамъ его — двѣ четырехгранныя башни съ лѣстницами внутри. Эти башни, правда, не превышающія еще средины фронтона, во всякомъ случаѣ — первыя извѣстныя наукѣ колокольни, органически связанныя съ церковью.



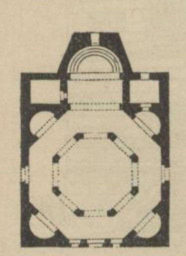
Дверной карнизъ церкви въ Эль-Барѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

Большая самостоятельность видна также въ отдѣльныхъ орнаментальныхъ формахъ сирійскихъ базиликъ. Кое-гдѣ уже встрѣчается характерный для романскаго стиля аркатурный фризъ (рядъ арочекъ подъ карнизомъ). Капители колоннъ средняго нефа образованы такъ свободно, что часто только издали напоминаютъ іоническій или коринѳскій ордена. Въ большихъ, точно колеблемыхъ вѣтромъ листьяхъ капителей Калатъ-Симана едва можно узнать формы аканѳа. Завитокъ аканѳа, съ сильно укороченными стеблями, съ цвѣтами въ видѣ листьевъ и съ колесообразными розетками на дверномъ карнизѣ церкви въ Эль-Барѣ (см. верхн. рис. на этой стр.) стоитъ уже на пути къ стилизаціи въ византійскомъ духѣ.



Планъ собора въ Босрѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

Переходомъ къ центральнымъ постройкамъ въ Сиріи служитъ величественная коммеморативная церковь въ Калатъ-Симанѣ, напоминающая собою константиновскую церковь св. Апостоловъ въ Константинополѣ. Четыре базиликообразныя части, расположенныя на востокъ сѣверъ, западъ и югъ, составляютъ четыре крыла средняго четырехугольнаго пространства, переходящаго въ восьмиугольникъ, не имѣющій никакого покрытія. Къ настоящимъ центральнымъ храмамъ относятся соборъ въ Босрѣ и церковь св. Георгія въ Эсрѣ. Соборъ въ Босрѣ (см. средн. рис. на этой стр.), какъ гласитъ надпись на немъ, построенъ въ 511—512 гг. Онъ представляетъ собою снаружи четырехугольникъ, а внутри — кругъ; полукруглыя абсиды размѣщены по угламъ четырехугольника. Церковь св. Георгія въ Эсрѣ (см. нижн. рис. на этой стр.) имѣетъ въ планѣ квадратъ, внутренніе углы котораго заняты полукруглыми нишами; среднее пространство здѣсь восьмиугольное, и восемь столбовъ, соединенныхъ одинъ съ другимъ арками, поддерживаютъ высокій куполъ; переходъ отъ восьмиугольнаго основанія къ



Планъ собора въ Эсрѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

http://luci.kiev.ua/

круглотѣ купола составляютъ шестнадцатиугольники, но еще не сферическіе пандантивы (ср. т. I, стр. 574), которые вскорѣ станутъ принадлежностью византійской церковной архитектуры.

Къ древнѣйшимъ областямъ христіанскаго искусства надо причислить также Малую Азію, юго-восточная часть которой, своимъ вполнѣ самобытномъ характеромъ рѣзко отличающаяся отъ ея эллинистическаго Запада, лишь недавно, благодаря изслѣдованіямъ Крауфута и Смирнова, обработаннымъ Стриговскимъ, включена, какъ „новизна", въ исторію христіанскаго искусства. Здѣсь, какъ напр. въ Бинбиркилиссе, сохранилось много развалинъ древнихъ церквей базиличнаго и центральннаго типовъ. Базилики Бинбиркилиссе, построенныя изъ тесанаго камня, отличаются отъ западныхъ базиликъ преимущественно тѣмъ, что онѣ перекрыты сводами, что мѣсто эллинистическихъ колоннъ заступаютъ въ нихъ столбы, къ которымъ, со стороны среднихъ и боковыхъ нефовъ, прислонены массивныя полуколонны, что полуциркульныя арки абсидъ и сводовъ нерѣдко принимаютъ форму подковы, и, наконецъ, что по сторонамъ западнаго фасада онѣ имѣютъ, сходно со многими сирійскими постройками, пару низкихъ башенъ. Связь романскаго стиля Западной Европы съ архитектурными формами малоазіатскихъ и сирійскихъ церквей не подлежитъ сомнѣнію.

Въ эллинистическую Малую Азію, Сирію и Македонію возвращаютъ насъ церкви другого рода, занимающія промежуточное мѣсто между базиликами и купольными церквами съ крестообразнымъ планомъ. Въ нихъ четырехугольникъ, образуемый пересѣченіемъ нефовъ,— его пилястры еще тѣсно срослись съ наружными стѣнами, — перекрытъ куполомъ, тогда какъ протяженіе зданія въ длину подчеркнуто въ планѣ вставленнымъ передъ абсидой квадратомъ или полуквадратомъ, а въ архитектурѣ зданія — сводами боковыхъ нефовъ, расположеніемъ пилястръ или колоннъ и болѣе глубокимъ притворомъ. Остается ли при этомъ общій планъ зданія центральнымъ (въ данномъ случаѣ квадратнымъ), или же, какъ у настоящихъ купольныхъ базиликъ, превращается въ прямоугольный благодаря прибавкѣ съ западной стороны короткаго продольнаго нефа,—вопросъ не особенно существенный. Знаменитѣйшая церковь Востока, Юстиніановъ храмъ св. Софіи въ Константинополѣ, принадлежитъ до извѣстной степени къ этому типу, правда, переработанному въ этомъ геніальномъ сооруженіи вполнѣ самостоятельно.

Великолѣпная даже въ своемъ настоящемъ, разрушенномъ видѣ „купольная базилика" Коджа-Калесси, въ Малой Азіи, куполъ которой, впрочемъ, могъ представлять собою простую башню съ шатровой крышей, древнѣе константинопольскаго храма св. Софіи (537 г.). Моложе его во всякомъ случаѣ купольная базилика Касръ-ибнъ-Варданъ, въ Сиріи, въ планѣ своемъ приближающаяся къ квадрату. Различіе во мнѣніяхъ Стриговскаго и Вульфа, двухъ лучшихъ нѣмецкихъ знатоковъ

http://kulturkiev.ua/

восточной архитектуры, сводится къ тому, древнѣе или моложе храма св. Софіи наиболѣе извѣстныя изъ квадратныхъ церквей этого рода, напр. церковь св. Николая въ Мирѣ, церковь св. Климента въ Анкирѣ, въ особенности же церковь Успенія Богородицы въ Никеѣ и церковь св. Софіи въ Ѳессалоникахъ. Стриговскій видитъ въ нихъ предшественницъ Ая-Софіи, а Вульфъ, какъ и большинство изслѣдователей,—подражанія ей, только въ упрощенной формѣ.

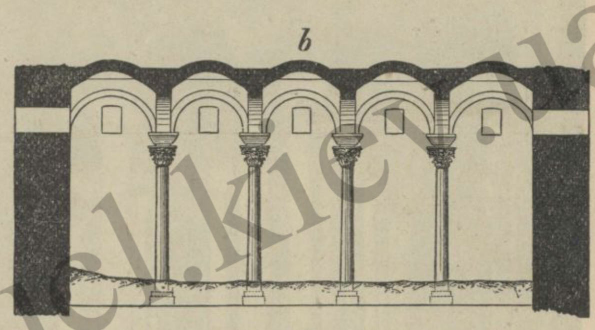
Настоящія базилики Ѳессалоникъ, которыя, какъ и малоазійскія, вездѣ имѣютъ полуциркульныя арки вмѣсто прямыхъ антаблементовъ, эмпоры надъ боковыми нефами и уже развитые импосты надъ колоннами, переносятъ насъ въ Константинополь. Къ первой половинѣ пятаго столѣтія относится въ Ѳессалоникахъ церковь, называемая теперь Эски-Джума, къ срединѣ того же столѣтія—церковь св. Димитрія, въ которой столбы чередуются съ колоннами. Церковь св. Георгія — простая круглая постройка, полукуполъ которой непосредственно лежитъ на крѣпкихъ наружныхъ стѣнахъ, расчлененныхъ внутри четырехугольными нишами.

Въ тѣсной связи съ Сиріей и Малой Азіей находилась Арменія. Затронутая еще въ языческія времена римско-эллинистическимъ и сассанидскимъ художественными вліяніями, она, повидимому, съ раннихъ поръ принимала дѣятельное участіе въ развитіи церковныхъ центральныхъ сооруженій. Научное изслѣдованіе вопросовъ, относящихся до ея искусства, еще только начинается. Не раньше, какъ въ 1903 г., Стриговскій, считавшій прежде армянское искусство отпрыскомъ византійскаго, высказалъ иное мнѣніе о немъ, согласно которому восьмиугольныя постройки и крестообразныя купольныя церкви возникли въ Арменіи вполнѣ самостоятельно, и вообще византійское искусство (позднѣйшее) получило отъ армянскаго больше, чѣмъ само доставило ему. Къ древнѣйшимъ христіанскимъ храмамъ этой страны принадлежитъ церковь св. Гаяны, въ Вагаршабатѣ, воздвигнутая около 600 г.; любопытно, что ея средній куполъ поддерживался уже четырьмя свободно стоящими столбами, а поперечная часть была перекрыта коробовымъ сводомъ. Въ круглой, открытой въ 1900 г., церкви св. Георгія близъ Эчміадзина, заложенной около 650 г. католикосомъ Нарсесомъ III, четыре среднихъ столба соединены между собою группами изъ шести колоннъ, расположенныхъ полукругомъ. Этимъ колоннамъ принадлежали корзинообразныя капители, найденныя Стриговскимъ въ саду эчміадзинской духовной академіи. Нѣсколько болѣе поздняя патріаршая церковь въ Эчміадзинѣ, при квадратномъ планѣ, имѣетъ въ каждой изъ четырехъ сторонъ по эллиптической нишѣ.

Вступимъ теперь въ самый Константинополь, богатый дворцами новый Римъ, раскинувшійся на семи холмахъ по берегу Босфора, въ главное средоточіе византійскаго искусства, и займемся прежде всего двумя столѣтіями, прошедшими между смертью Константина и вступленіемъ на престолъ Юстиніана.

http://kiev.ua/

Въ Константинополѣ не было въ такомъ количествѣ старыхъ зданій для разграбленія, какъ въ Римѣ, но за то мраморныя ломки Проконнеса (въ Мраморномъ морѣ) уже въ IV-мъ вѣкѣ создали поколѣніе каменотесовъ, которое умѣло встать на собственныя ноги. Вѣкъ Ѳеодосія увидѣлъ первыя ступени развитія новаго, византійскаго зодчества, отступающаго отъ общихъ римско-эллинистическихъ художественныхъ формъ, но тѣмъ не менѣе, какъ это доказалъ Стриговскій, тѣсно связаннаго съ христіанскимъ искусствомъ передней Азіи и Египта. „Золотыя ворота“, построенныя Ѳеодосіемъ Великимъ между 388 и 391 гг.,—древнѣйшій византійскій архитектурный памятникъ этого рода. Простыя и массивныя, эти ворота производили впечатлѣніе своими монументальными боковыми башнями, напоминавшими египетскіе пилоны (ср. т. I, стр. 168), и строгимъ величіемъ бѣлаго мраморнаго фасада. Пилястры по сторонамъ ихъ трехъ пролетовъ украшены коринѳскими капителями; на листьяхъ аканѳа здѣсь впервые въ Европѣ виденъ характерный для византійскаго искусства (быть можетъ, перешедшій изъ Египта) глубокій разрѣзъ лопастей, который и тутъ былъ первымъ шагомъ къ геометрической стилизаціи. Дальнѣйшее развитіе византійскаго стиля мы уже наблюдаемъ во „Внѣшнихъ воротахъ“, выстроенныхъ полвѣка спустя. По обѣимъ сторонамъ ихъ пролета стоятъ колонны; фасадъ украшенъ въ два яруса ложными колоннами и антаблементами: прямоугольныя поля, образуемыя этими послѣдними, были заполнены рельефами на сюжеты изъ греческой миѳологіи. Капители колоннъ — разновидность капителей стиля композита, съ прямостоящими листьями, вмѣсто іониковъ[овъ], между волютами; особенность ихъ составляютъ пластическія изображенія птицъ, играющія роль угловыхъ волютъ. Въ противоположность суровой простотѣ Внутреннихъ (Золотыхъ) воротъ, эти облицованныя разноцвѣтнымъ мраморомъ пропилеи уже отражаютъ въ себѣ возрастающую пышность византійскаго двора.



Подземный водоемъ Эшрефидже-Секаги, въ Константинополѣ. По І. Стриговскому.

Параллельное развитіе архитектурныхъ формъ можно прослѣдить по подземнымъ общественнымъ водоемамъ Константинополя (бодрумамъ). Это—обширныя, слабо освѣщенныя галереи, своды которыхъ поддерживаются колоннами. Въ Александріи извѣстны великолѣпныя постройки этого рода, въ нѣсколько ярусовъ одинъ надъ другимъ, съ колоннами изъ бѣлаго мрамора и краснаго сіенита; александрійскіе зодчіе строили и константинопольскіе бодрумы эпохи Ѳеодосія II. Древ-

http://rucl.kiev.ua/

нѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ бодрумовъ (сооруженные, по всей вѣроятности, около 421 г.) — Эшрефидже-Сокаги (см. рис. на стр. 33) и Чукуръ-Бостанъ. Въ первомъ, сводчатый потолокъ опирается на двадцать-восемь, во второмъ на тридцать-двѣ колонны коринѳскаго, но уже византинизированнаго ордена; въ обоихъ, между капителью и пятою арки вставленъ вышеупомянутый „импостъ", скошенный книзу кубъ съ трапеціевидными гранями, замѣнившій собою выступъ антаблемента. Во-



Цистерна Бинъ-биръ-дирекъ, въ Константинополѣ. Съ фотографіи Себа и Жоайльé въ Константинополѣ.

http://uci.kiev.ua/

преки взглядамъ Портгейма, Ривойры и другихъ, мы остаемся при томъ убѣжденіи, что импостъ появился здѣсь раньше, чѣмъ гдѣ-либо на Западѣ, даже раньше, чѣмъ въ Равеннѣ.

Церковь св. Іоанна (мечеть Мирахора), воздвигнутая въ 463 г. патриціемъ Студіемъ,—нормальная трехнефная базилика восточнаго типа. Ея нартексъ (притворъ) открывается наружу четырьмя колоннами. Абсида — внутри полукруглая, снаружи многоугольная, боковые нефы — двухъярусные, трансепта нѣтъ. На нижнихъ колоннахъ (см. табл. 4, фиг. а—и) лежитъ прямой антаблементъ, тогда какъ верхнія соединены между собою арками. Импосты снова отсутствуютъ. Какъ-разъ на лиственномъ орнаментѣ нижнихъ антаблементовъ церкви св. Іоанна и ея капителей, сохранившихъ въ себѣ основную форму римскаго композитнаго ордена.



История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 4. Колонна и антаблементъ церкви св. Іоанна въ Константинополѣ.

а и б — видъ спереди, в — профиль капители и антаблемента, г — видъ снизу, д — лиственнное украшеніе капители, е, ж, з, и — видъ снизу и детали карниза.

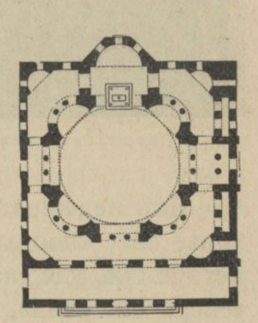
По В. Зальценбергу.

http://luclu.ua/

Ригль выяснилъ измѣненія въ разрѣзѣ, характеризующія византійскій стиль. Острозубчатые аканѳовые листья капителей, при раздѣленіи ихъ на отдѣльные листики, представляются какъ-бы перистыми. Волнообразные завитки аканѳа на абакахъ и на выпукломъ фризѣ (а и в) имѣютъ листья уже въ формѣ геометрически-правильныхъ зубцовъ (съ 3-мя, 4-мя и 5-ю надрѣзами), изогнутыхъ, для равномѣрнаго заполненія даннаго пространства, въ различныхъ направленіяхъ. На капители, подъ карнизомъ (е — и) и среди листьевъ фриза помѣщены стилизованныя птицы.

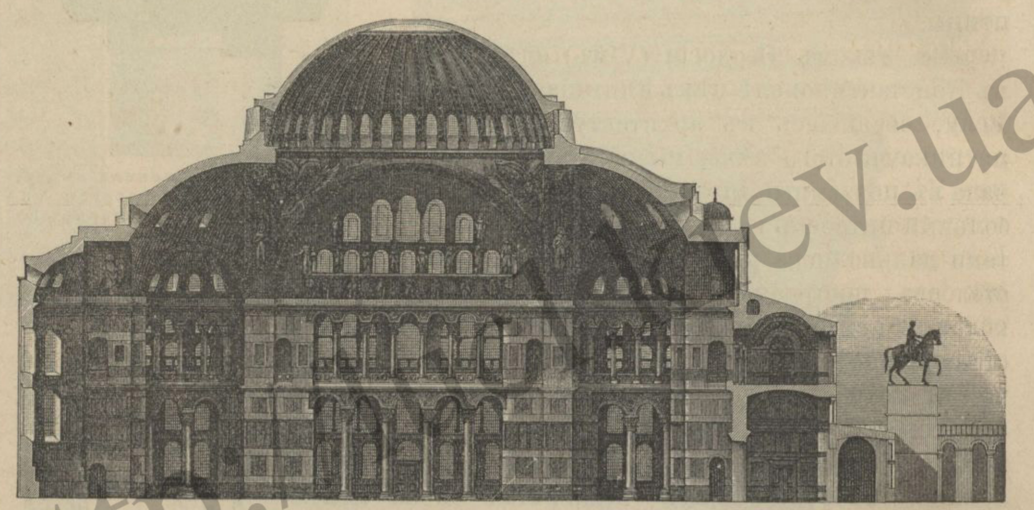

Іоническая, снабженная импостомъ капитель въ церкви св. Сергія, въ Константиноополѣ. По В. Зальценбергу.

За вѣкомъ Ѳеодосія (V-мъ) слѣдуетъ въ Константинополѣ вѣкъ Юстиніана (VI-й). Если, обращаясь къ архитектурнымъ памятникамъ этого вѣка, мы заглянемъ сначала въ подземный міръ водоемовъ, то наибольшій интересъ возбудитъ въ насъ опять-таки дальнѣйшее развитіе капителей. 240 столбовъ построенной въ 528 г. цистерны Бинъ-биръ-дирекъ („1001 колонна"; см. рис. на 34 стр.) свидѣтельствуютъ прежде всего, что въ Константинополѣ въ эту эпоху снова перестали пользоваться импостомъ, но что въ то же время капитель получила такую форму, при которой она сама могла служить соединеніемъ между четырехугольной пятой арки и круглой колонной. Стороны абакъ становятся снова менѣе изогнутыми, и верхній квадратъ капители, какъ выражается Стриговскій, „переводится въ нижній кругъ посредствомъ постепенно наклоняющихся и переходящихъ одна въ другую плоскостей". Эта византійская воронкообразная капитель (ее иногда ошибочно называютъ также импостной капителью), которую слѣдуетъ рѣзко отличать отъ часто смѣшиваемой съ нею романской кубовидной капители, начинаетъ съ этого времени господствовать въ константинопольской архитектурѣ; на ряду съ нею встрѣчается іоническая импостная капитель (см. верх. рис. на этой стр.), неудачный продуктъ переходной эпохи.


Планъ церкви св. Сергія и Вакха, въ Константинополѣ. По Г. Гольцингеру.

Роскошныя зданія нерелигіознаго характера украсили за это время столицу византійской имперіи. Всѣ императоры, отъ Константина и до Юстиніана, стремились превзойти одинъ другого въ сооруженіи дворцовъ, бань, театровъ и ипподромовъ. Великолѣпіе площадей и улицъ, окаймленныхъ колоннадами и украшенныхъ драгоцѣнными произведеніями древне-греческой пластики, увеличивали четыре испо-

линскія колонны, господствовавшія надъ дворцами и храмами города. Порфировая колонна Константина на Кругломъ форумѣ была увѣнчана, подъ именемъ императора, изваяніемъ бога солнца, греческой работы. Колонна Θеодосія Великаго на Бычачьей площади была, подобно колоннамъ Траяна и Марка Аврелія въ Римѣ (ср. т. I, стр. 565 и 568), сплошь покрыта рельефами, расположенными въ видѣ спирали и изображавшими побѣды императора; на ея вершинѣ стояла серебряная статуя Θеодосія. На нее походила колонна Аркадія, на юго-западномъ холмѣ города. Колонна Юстиніана на площади Августа служила подножіемъ для бронзовой конной статуи императора, вышиною 10 метровъ.



Продольный разрѣзъ храма св. Софіи, въ Константинополѣ. По В. Зальценбергу.

Изъ недошедшихъ до насъ церквей разсматриваемой эпохи, церковь св. Апостоловъ, какъ свидѣтельствуютъ о томъ литературные источники, удержала свою прежнюю крестообразную форму. Но только теперь она стала, подобно церкви св. Іоанна въ Ефесѣ, настоящей центральной постройкой и, получивъ, кромѣ средняго купола, еще по куполу надъ каждымъ изъ поперечныхъ крыльевъ, сдѣлалась прототипомъ позднѣйшихъ византійскихъ пятикупольныхъ церквей — крестообразныхъ купольныхъ церквей въ настоящемъ смыслѣ слова, съ квадратнымъ среднимъ пространствомъ.

До полнаго развитія новый византійскій стиль Юстиніановской эпохи достигаетъ, однако, лишь въ сохранившихся до нашего времени храмахъ св. Сергія и Вакха (см. рис. на стр. 35) и св. Софіи (Ая-Софія). Въ нихъ восточное, центральное устройство сооруженія окончательно восторжествовало надъ формами базилики. Предшественниками церкви св. Сергія и Вакха (теперь мечети „Малая Ая-Софія“), постройка которой началась въ 527 году, слѣдуетъ считать центральныя сирійскія церкви

http://...kiev.ua/

Босры и Эсры, о которыхъ мы говорили, и подобныя имъ малоазіатскія сооруженія. Равносторонній четырехугольникъ, внутренніе углы котораго и здѣсь превращены въ полукруглыя ниши, окружаетъ восьмиугольное среднее пространство; главные его столбы поддерживаютъ, при помощи настоящихъ сферическихъ клиньевъ, круглый въ планѣ, но составленный изъ 16 „парусовъ" куполъ. Между каждыми двумя столбами стоитъ по двѣ колонны, на которыхъ покоится верхній ярусъ. Нижнія колонны имѣютъ византійскія воронкообразныя капители, верхнія — іоническія импостныя. Но передъ абсидой (круглой внутри, многоугольной снаружи) нѣтъ колоннъ, такъ что и здѣсь, какъ въ базиликахъ, подчеркнуто направленіе отъ главнаго входа къ абсидѣ. „Задача сдѣлать центральное зданіе пригоднымъ для христіанской церкви"—говоритъ Дегіо—„разрѣшена вполнѣ удачно".

Грандіозный **храмъ св. Софіи** во всѣ времена считался чудомъ искусства. Воздвигнутый въ 532—537 гг., онъ уже въ 558—563 гг. подвергся капитальной перестройкѣ. Строителями его называютъ Анѳемія изъ Траллъ и Исидора изъ Милета. Уже изъ этого слѣдуетъ, что искусство, которое чрезъ храмъ св. Софіи было пересажено на почву Константинополя, было искусство восточно-эллинистическое, въ частности малоазіатское. Въ этомъ удивительномъ храмѣ самымъ смѣлымъ образомъ соединены принципы центрально-купольной и базиличной архитектуры. Огромный куполъ, внутри въ видѣ полушарія, снаружи довольно плоскій, покоится на четырехъ громадныхъ столбахъ, соединенныхъ между собою арками (см. рис. на стр. 36). Переходомъ къ круглому основанію купола служатъ четыре большихъ сферическихъ трехугольника (пандантипа). Вся система главнаго купольнаго покрытія выступаетъ въ полной ясности и подавляющемъ величіи. Чрезъ рядъ оконъ, расположенныхъ по окружности основанія купола, льется сверху масса свѣта внутрь храма. Продольное направленіе подчеркивается преимущественно тѣмъ, что средній квадратъ, какъ со стороны входа, такъ и съ алтарной стороны, удлинненъ на одинъ полуквадратъ; каждый такой полуквадратъ перекрытъ полукуполомъ, прилегающимъ къ соотвѣтствующей подпорной аркѣ главнаго купола. Эмпоры и поддерживающія ихъ колонны имѣются только на продольныхъ сторонахъ (см. рис. на стр. 38), что довершаетъ впечатлѣніе вытянутости зданія въ длину. Византійскія воронкообразныя капители нѣкоторыхъ изъ колоннъ еще снабжены римско-эллинистическими угловыми волютами. Но настоящій импостный камень надъ капителями отсутствуетъ и въ храмѣ св. Софіи. Система прилегающихъ другъ къ другу и врѣзающихся одинъ въ другой полукуполовъ, которыми перекрыто зданіе подъ высокимъ среднимъ куполомъ, бросается съ перваго взгляда въ глаза. Отдѣльныя купольныя покрытія, набѣгая одно на другое словно огромныя волны, поднимаются со всѣхъ сторонъ, сіяя золотымъ фономъ своихъ мозаикъ, къ центральной полусферѣ. Стѣны выложены цвѣтными мраморами,

роскошные узоры которыхъ постепенно переходятъ въ арабески. Капители колоннъ и пилястръ, сферическіе трехугольники въ углахъ надъ



Внутренность храма Св. Софіи, въ Константинополѣ. Видъ изъ средняго пространства въ одну изъ продольныхъ боковыхъ частей. Съ фотографіи Себа и Жоайльѐ, въ Константинополѣ.

арками (Spandrillen), внутренніе выгибы этихъ послѣднихъ (Intrados) и фризы покрыты уже знакомымъ намъ плоскимъ лиственнымъ орнаментомъ, геометризированнымъ въ византійскомъ духѣ. Великолѣпныя

http://lucl.kiev.ua/

 Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 5. Внутренніе виды церквей С.-Марiа-Маджоре (вверху) и С.-Стефано-Ротондо (внизу), въ Римѣ.

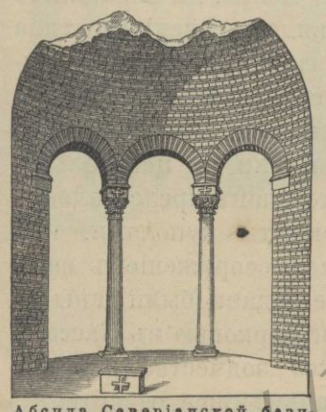
Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

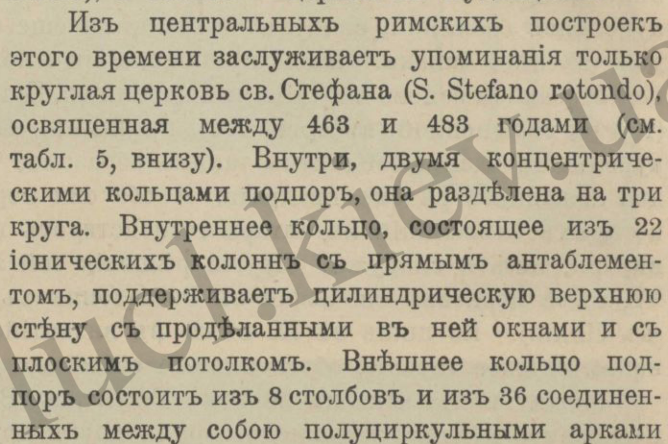
бронзовыя двустворчатыя двери, украшенныя вѣнками и стилизированной виноградной лозой въ обычныхъ обрамленіяхъ, отличаются чрезвычайно благородной простотой. Храмъ св. Софіи, разсматриваемый и въ своемъ цѣломъ, и въ своихъ деталяхъ, представляетъ собою высшую степень развитія византійской архитектуры и орнаментики. Массивный и безформенный снаружи, онъ дивно прекрасенъ внутри. Именно въ византійскомъ центральномъ зодчествѣ и выразилось наиболѣе полно основное стремленіе христіанскаго искусства къ расчлененію и декоративности преимущественно внутренности храма.

Храмъ св. Софіи сдѣлался образцомъ для многихъ позднѣйшихъ церковныхъ построекъ Константинополя. Тѣмъ не менѣе, въ ближайшіе вѣка не было недостатка въ преобразованіяхъ и видоизмѣненіяхъ типа купольной базилики, свидѣтельствующихъ еще о самостоятельности художественной жизни. Въ возникшей, вѣроятно, еще въ VI столѣтіи, но перестроенной заново въ VIII вѣкѣ церкви св. Ирины, въ Константинополѣ (теперь обращенной въ арсеналъ), принципы базилики и центрально-купольнаго зданія соединены такимъ образомъ, что планъ представляетъ два лежащихъ рядомъ квадрата, и оба они перекрыты куполами, изъ которыхъ ближайшій къ алтарю господствуетъ надъ сооруженіемъ какъ внутри, такъ и снаружи. Другія рѣшенія той же задачи были даны въ VII вѣкѣ церковью св. Софіи въ Ѳессаломикахъ и церковью въ Кассабѣ въ Лидіи). Но лишь въ IX вѣкѣ въ византійское зодчество влилось новое, свѣжее теченіе, обусловившее собой его дальнѣйшее развитіе.

Между тѣмъ, какъ въ „новомъ Римѣ“, на Золотомъ Рогѣ, восточное и западное художества оплодотворяли другъ друга, въ старомъ Римѣ, на Тибрѣ, за все время отъ IV до VIII столѣтія и дальше, архитектурная эволюція дала тѣмъ менѣе новаго, что колонны и антаблементы для римскихъ базиликъ брались попрежнему большей частью изъ опустошаемыхъ языческихъ зданій. Что въ упомянутыхъ на стр. 25 церквахъ св. Лаврентія и св. Агніи внѣ стѣнъ, перестроенныхъ въ VI и VII вѣкахъ, отразилось восточное вліяніе, не нуждается теперь въ дальнѣйшихъ доказательствахъ. Древняя нижняя церковь св. Климента принадлежитъ еще IV вѣку; правда, верхняя церковь приняла свой настоящій видъ только въ XI столѣтіи, но расположеніе ея загородокъ и амвоновъ свидѣтельствуетъ, что и она была типичной трехнефной базиликой. Самая знаменитая и великолѣпная изъ римскихъ базиликъ этого рода— церковь св. Маріи Великой (S. Maria Maggiore; см. табл. 5, вверху). Новѣйшія изслѣдованія подтверждаютъ взглядъ Гюбша, который продольную часть этого храма съ ея 22-мя парами колоннъ, соединенныхъ прямымъ антаблементомъ, относитъ ко времени папы Либерія (352—366 гг.), а алтарную часть и узкій трансептъ — ко времени папы Сикста III (432—440 гг.). Какъ указываетъ на то де-Росси, въ древней абсидѣ, теперь перестроенной, существовали полуциркульныя арки, опиравшіяся на колонны. Арками же соединены 24 великолѣпныя коринѳскія

мраморныя колонны въ церкви св. Сабины, равно какъ и 20 монолитныхъ дорическихъ мраморныхъ колоннъ съ каннелюрами въ церкви св. Петра во узахъ (S. Pietro in vincoli), обѣихъ — V столѣтія. Въ церкви св. Марiи въ Космединѣ (S. Maria in Cosmedin), построенной въ VI столѣтiи и возстановленной изъ развалинъ въ VIII столѣтiи, впервые на Западѣ колонны чередуются со столбами, впервые также алтарная сторона оканчивается тремя абсидами. Но стоящая подлѣ церкви красивая четырехугольная колокольня возникла не въ VIII столѣтiи, какъ думаютъ нѣкоторые, а только въ концѣ XI-го. Восьмому вѣку принадлежитъ нѣсколько болѣе простыхъ римскихъ колоколенъ; древнѣйшими считаются колокольня церкви св. Iоанна и Павла (S. Giovanni e Paolo), а затѣмъ — церкви св. Пуденцiаны.


Абсида Северiанской базилики въ Неаполѣ. По Дж.-Б. де-Росси.


http://lucl.kiev.ua

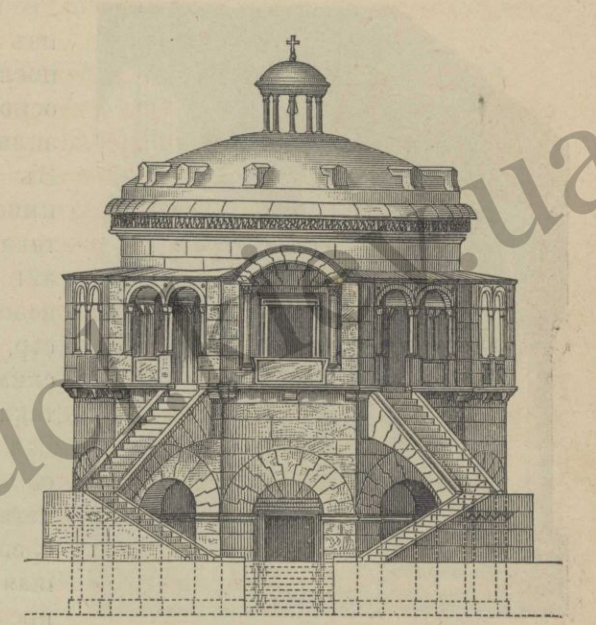
Изъ центральныхъ римскихъ построекъ этого времени заслуживаетъ упоминанiя только круглая церковь св. Стефана (S. Stefano rotondo), освященная между 463 и 483 годами (см. табл. 5, внизу). Внутри, двумя концентрическими кольцами подпоръ, она раздѣлена на три круга. Внутреннее кольцо, состоящее изъ 22 iоническихъ колоннъ съ прямымъ антаблементомъ, поддерживаетъ цилиндрическую верхнюю стѣну съ продѣланными въ ней окнами и съ плоскимъ потолкомъ. Внѣшнее кольцо подпоръ состоитъ изъ 8 столбовъ и изъ 36 соединенныхъ между собою полуциркульными арками iоническихъ колоннъ съ импостными капителями. Внѣшняя круговая галерея радiональными рядами колоннъ дѣлится крестообразно на четыре равныя части. Если даже церковь св. Стефана построена на античномъ фундаментѣ, то этимъ еще не исключается предположенiе, что она прямо восходитъ, какъ къ своему прототипу, къ церкви Масличной горы, также не имѣвшей купола, или къ церкви Гроба Господня, въ Iерусалимѣ. Римскiе архитекторы разсматриваемой нами эпохи были далеко не самостоятельными творцами. Несмотря на значенiе, которое великiе папы сумѣли придать римской Церкви, вѣчный городъ съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе бѣднѣлъ и приходилъ въ запустѣнiе. Въ 410 г Аларихъ занялъ Римъ; за нимъ послѣдовали Одоакръ, Теодорихъ и Велизарiй, которому папа Сильверiй, въ 536 г., вручилъ ключи Рима. Десять лѣтъ спустя, произошло нашествiе гота Тотилы, а въ 754 г., въ самомъ концѣ этой эпохи, лангобардъ Айстульфъ превратилъ цвѣтущую римскую Кампанью въ пустыню.

Между Римомъ и Неаполемъ, на вершинѣ Монте-Кассино, св. Бенедиктъ Нурсiйскiй основалъ въ 525 г. первый западный монастырь. Древнѣйшая церковь этого монастыря, теперь уже не существующая, повидимому, была простой базиликой, и не ради нея упоминаемъ мы

объ основаніи монастыря, а ради тѣхъ обильныхъ и разнообразныхъ художественныхъ вліяній, которыя шли изъ Монте-Кассино и, благодаря бенедиктинцамъ, проникали за Альпы, во Францію и Германію.

Въ Неаполѣ, для исторіи архитектурныхъ формъ наибольшій интересъ представляетъ такъ называемая Северіанская базилика, перестроенная въ церковь св. Георгія Великаго (San Giorgio Maggiore). Ея абсида открывается наружу аркадами (см. рис на стр. 40), подобно той, которая, по изслѣдованіямъ де-Росси, существовала въ церкви св. Маріи Великой, въ Римѣ. За переходную ступень къ такимъ абсидамъ можно считать алтарныя ниши восточныхъ церквей, окна которыхъ ограничены сверху полуциркульными арками. Въ Римѣ, въ самомъ началѣ, абсиды были безъ оконъ.

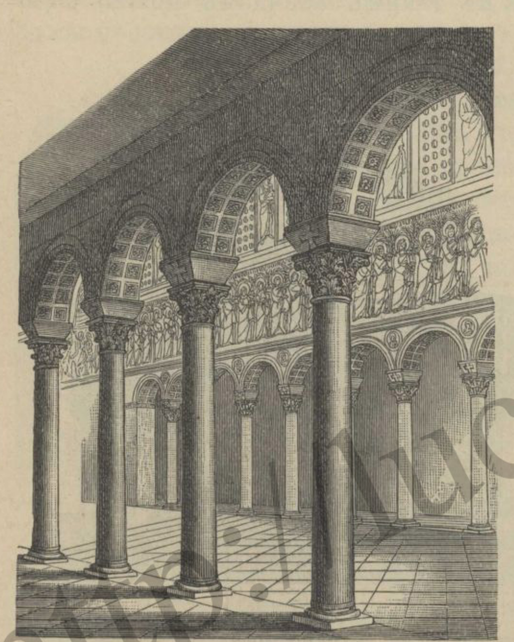
Въ Нижней Италіи, круглая церковь св. Маріи Великой, близъ Ночеры, несомнѣнно, восходитъ, какъ къ своему первообразу, къ церкви св. Констанцы, въ Римѣ; равнымъ образомъ, въ Средней Италіи, прототипомъ шестнадцатиугольной церкви св. Ангела (S. Angelo), въ Перуджіи, является церковь св. Стефана въ Римѣ (S. Stefano rotondo).



Мавзолей Теодориха Великаго въ Равеннѣ. Реставрація Эссенвейна. По Г. Гольцингеру.

Въ Верхней Италіи развивается богатая, болѣе или менѣе самостоятельная художественная жизнь. Въ ней первое мѣсто занимаетъ столица Италіи послѣ раздѣленія имперіи (395 г.), Равенна, съ рядомъ замѣчательныхъ архитектурныхъ памятниковъ. Первый свой расцвѣтъ этотъ, возникшій на лагунахъ, христіанскій городъ увидѣлъ при императорѣ Гоноріи, при сестрѣ его, Галлѣ Плацидіи, и при ея сынѣ, Валентиніанѣ III. За германскимъ полководцемъ Одоакромъ, покорившимъ въ 476 г. Западную Римскую имперію, послѣдовалъ въ 493 г. воспитанный въ Византіи остготскій король Теодорихъ Великій. Ему равеннское искусство обязано своимъ вторымъ расцвѣтомъ. Свой третій и послѣдній расцвѣтъ оно пережило при византійскомъ владычествѣ, послѣ того, какъ Велизарій, въ 539 г., завладѣлъ Равенною отъ имени Юстиніана. Въ виду отношеній, связывавшихъ всѣхъ властителей Равенны съ Византіей, уже a priori представляется вѣроятнымъ, что, въ теченіе этихъ трехъ періодовъ, въ Равеннѣ безусловно преобладали восточныя культурныя

вліянія; вопреки возраженіямъ Портгейма, Ривойры и др., дошедшіе до насъ памятники подтверждаютъ правильность прежняго мнѣнія, отстаиваемаго въ настоящее время Ж.-П. Рихтеромъ, Рѣдинымъ, Доббертомъ и Стриговскимъ, — мнѣнія, по которому равеннское искусство, если не принимать въ соображеніе мѣстныя особенности, — восточнаго происхожденія (еще Шназе, какъ теперь Вентури, считалъ это очевиднымъ); если здѣсь не исключена возможность и непосредственныхъ переднеазіатскихъ вліяній, то все же главнымъ источникомъ равеннскаго искусства надо считать самую Византію.



Внутренность церкви S. Apollinare Nuovo, въ Равеннѣ. По Г. Гольцингеру.

Галла Плацидія, возвратившись изъ Константинополя въ Равенну послѣ бурнаго переѣзда по морю, основала въ 425 г. трехнефную базилику во имя евангелиста Іоанна. Въ этой церкви мы уже находимъ импосты надъ коринѳскими капителями, встрѣчающіеся впервые въ 421 г. въ галереяхъ подземныхъ водоемовъ Константинополя (см. стр. 33). Къ раннимъ равеннскимъ базиликамъ примыкаютъ также крестообразный мавзолей Галлы Плацидіи (теперь церковь св. Назарія и Кельсія), съ его четырехугольной башней надъ средней частью зданія, и небольшая архіепископская капелла, съ крестообразнымъ потолкомъ. Большое впечатлѣніе производитъ такъ называемый Православный Баптистерій, служившій въ то время крестильницей, а потомъ превращенный въ церковь св. Іоанна въ купели (S. Giovanni in fonte). Хотя это восьмиугольное зданіе, какъ указалъ на то Риччи, воздвигнуто на фундаментѣ одной изъ залъ языческихъ термъ, однако оно, по своей архитектурѣ, относится къ первой половинѣ V-го вѣка. Стѣны этого сооруженія украшены внутри двухъярусными глухими аркадами; надъ ихъ полуколоннами лежатъ на импостныхъ камняхъ подпружныя (стѣнныя) арки. Надъ верхними арками устроенъ плоскій куполъ, замаскированный снаружи шатровой крышей.

Эпохѣ Теодориха до самаго послѣдняго времени приписывали прежде всего развалины такъ называемаго „королевскаго дворца". Новыми раскопками установлено, что это зданіе было сооружено въ VIII-мъ столѣтіи и, слѣдовательно, не могло быть дворцомъ Теодориха. Тѣмъ не менѣе, его фасадъ съ глухими аркадами и съ большой круглой

http://luci.kiev.ua/

нишей въ верхнемъ этажѣ непосредственно примыкаетъ къ такимъ же образомъ декорированнымъ фасадамъ дворца Діоклетіана въ Салонѣ (см. т. I, стр. 571) и пропилямъ Золотыхъ Воротъ въ Константинополѣ. Но подлинность другой постройки, связанной съ именемъ великаго остготскаго короля, мавзолея Теодориха (см. рис. на стр. 41), не подлежитъ сомнѣнію. Это массивное зданіе, сооруженое около 525 г., состоитъ изъ шестнадцатиугольнаго нижняго этажа и изъ круглаго верхняго, окруженнаго снаружи открытой аркадной галереей; покрывающій его куполъ, состоящій изъ одного огромнаго круглаго камня, приводитъ на память доисторическіе дольмены.

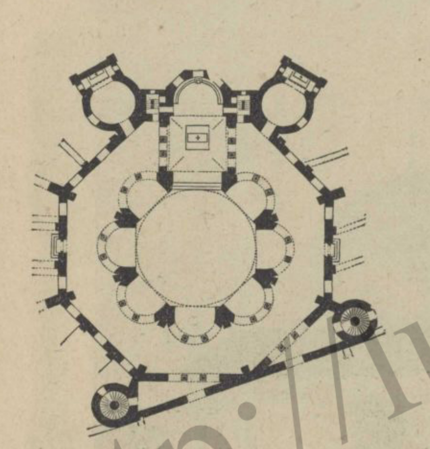


Внѣшній видъ церкви S. Apollinare in Classe, близъ Равенны. Съ фотографіи.

Будучи христіаниномъ (аріаниномъ), Теодорихъ старался украсить Равенну новыми церквами. Построенный имъ аріанскій соборъ, съ тѣхъ поръ, какъ сдѣлался католическимъ, зовется церковью св. Аполлинарія (S. Apollinare Nuovo; см. рис. на стр. 42). Это—типичная равеннская трехнефная базилика, безъ трансепта, но и безъ эмпоръ, съ многоугольной снаружи абсидой, съ импостами между коринѳскими капителями и пятами арокъ. Напротивъ того, Аріанскій Баптистерій (S. Maria in Cosmedin) — лишь подраженіе Православному Баптистерію.

От переходнаго времени между остготскимъ и византійскимъ владычествомъ сохранились въ Равеннѣ два чрезвычайно важныхъ памятника церковной архитектуры: одинъ изъ нихъ — типа базилики, другой — центрально-купольнаго. Базилика, освященная въ 549 г. церковь св. Аполлинарія въ старой равеннской гавани, Классисѣ (S. Apollinare in Classe), стоитъ теперь въ открытомъ полѣ, неподалеку отъ

густого лѣса пиній. Это простое кирпичное зданіе расчленено снаружи лопатками и глухими арками. Подлѣ него, какъ и подлѣ церкви св. Аполлинарія Новаго, высится круглая башня (построенная позже). Эти круглыя башни также характерны для равеннскихъ базиликъ, какъ четырехугольныя для римскихъ (см. рис. на стр. 43). Колонны трехнефной продольной части церкви св. Аполлинарія инъ-Классе отличаются плоскими базами, капителями съ восточными, „раздуваемыми вѣтромъ“ листьями аканѳа и плоскими, украшенными крестами импостами. Центрально-купольная церковь св. Виталія (S. Vitale), сооруженная, по изысканіямъ Риччи, въ 540 — 547 гг., — одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ храмовъ VI столѣтія. Если даже принять, вмѣстѣ съ Ривойрой и другими изслѣдователями, что она построена раньше константинопольской церкви св. Сергія и Вакха, или одновременно съ нею, то все-таки представляется болѣе вѣроятнымъ предположеніе, что ея планъ заимствованъ съ Востока, чѣмъ мнѣніе Ривойры, по которому константинопольская церковь сооружена по плану равеннской. Прототипы какъ той, такъ и другой, надо искать на малоазіатскомъ и сирійскомъ Востокѣ. Средній восьмиугольникъ церкви св. Виталія (см. рис. на этой стр.) опоясанъ уже не четырехугольной, а восьмиугольной окружной стѣной; восемь столбовъ поддерживаютъ легкій, сложенный изъ полыхъ внутри кирпичей куполъ, который снаружи скрывается подъ восьмиугольной надстройкой и шатровой крышей. Въ пролетахъ между столбами, за исключеніемъ алтарной стороны, стоитъ по двѣ колонны, поддерживающихъ эмпоры; эти колонны и соотвѣтствующіе столбы расположены полукругами, образующими семь нишей (см. рис. на стр. 45). Концентричность плана выражена здѣсь сильнѣе, чѣмъ въ константинопольскихъ церквахъ этого типа. Только четырехугольное алтарное помѣщеніе передъ абсидой имѣетъ по бокамъ прямолинейныя двухъярусныя аркады. Притворъ лежитъ (быть можетъ, слѣдуя направленію улицы) не прямо противъ одной изъ сторонъ восьмиугольника, какъ слѣдовало бы ожидать, а наискось, передъ однимъ изъ угловъ, какъ это болѣе послѣдовательно проведено въ одной восьмиугольной церкви въ Бинбиркилиссе, въ Малой Азіи. Отдѣльныя формы церкви св. Виталія—вполнѣ византійскія. На всѣхъ колоннахъ имѣются импосты между капителями и арками. Капители — отчасти еще композитныя, съ глубоко надрѣзаннымъ, уже нѣсколько схематичнымъ аканѳомъ, отчасти—настоящія воронкообразныя, покрытыя плоскими, стилизированными листьями, или корзиночнымъ плетеніемъ. Санъ-Витале есть и остается



Планъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. По Г. Гольцингеру.

http://luci.kiev.ua/

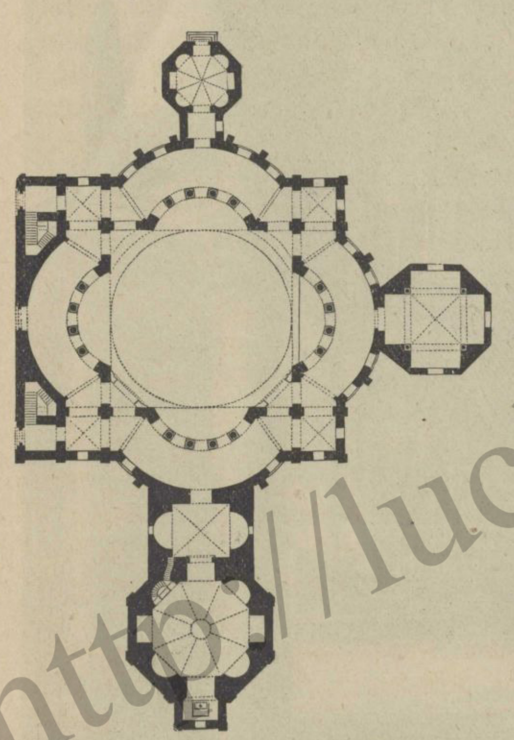
чисто восточной церковью на итальянской почвѣ. Церковь эта, несмотря на то, что нѣсколько высока, богата внутри очаровательными эффектами перспективы и просвѣтами, которымъ здѣсь, какъ и во всѣхъ церквахъ Равенны, живописность и изящество придаютъ великолѣпныя мозаики потолковъ и стѣнъ.

Изъ древне-христіанскихъ церквей въ прочихъ мѣстностяхъ Верхней Италіи и граничащихъ съ ней областяхъ, соборъ въ Паренцо, въ Истріи, знаменитый своимъ мозаичнымъ поломъ, представляетъ собою базилику VI-го вѣка, съ тремя абсидами и импостами надъ капителями; соборъ въ Градо, композитныя капители котораго украшены плетенымъ орнаментомъ, принадлежитъ тому же столѣтію, а соборъ острова Торчелло, первоначально имѣвшій форму базилики, относится уже къ VII-му столѣтію: отъ тамошней древней церкви сохранилась, какъ это показалъ Каттанео, только средняя абсида съ ея полукругомъ ступенчатыхъ скамей. Восточныя вліянія во всѣхъ этихъ памятникахъ не подлежатъ сомнѣнію. Въ высшей степени важны древне-христіанскія церкви Милана, крупнаго римскаго центра, уже во времена языческихъ императоровъ превосходившаго, если не великолѣпіемъ, то величиною, самый Римъ. Знаменитая базилика св. Амвросія (S. Ambrogio) и крестообразная церковь св. Назарія (S. Nazaro) сохранили по крайней мѣрѣ свой первоначальный планъ; немногимъ бóльшее можно сказать и



Внутренній видъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

о сохранности церкви св. Лаврентія (S. Lorenzo)—знаменитаго центральнаго сооруженія, которое до самой эпохи Возрожденія служило прототипомъ для церквей этого рода. Возможно, что и тутъ имѣла вліяніе на планъ какая-нибудь античная постройка, хотя, несомнѣнно, архитектуру церкви св. Лаврентія нельзя разсматривать внѣ связи ея съ восточными образцами. Изслѣдованія Юліуса Коте, чаще цитируемыя, чѣмъ принимаемыя въ соображеніе, доказали, что древняя церковь св. Лаврентія, походившая на нынѣшнюю, возникла между 559 и 563 гг., слѣдовательно, въ эпоху византійскаго владычества въ Миланѣ, тогда какъ нынѣшняя, послѣ нѣсколькихъ пожаровъ и обваловъ, воздвигнута на старомъ фундаментѣ лишь въ 1574 г.; этому же времени принадлежитъ и ея восьмигранный куполъ. Основная форма церкви св. Лаврентія (см. рисунокъ на этой стр.) — равносторонній четырехугольникъ, на каждой сторонѣ котораго находится по обширной нишѣ съ плоскими арками. Внутри, между столбами, образуя подобныя же ниши, стоитъ съ каждой стороны по четыре колонны или столба; они повторяются и въ поддерживаемомъ ими верхнемъ ярусѣ. Благодаря такому расположенію элементовъ, достигается впечатлѣніе бо́льшей концентричности, чѣмъ въ константинопольской церкви св. Сергія, и бо́льшаго простора, чѣмъ въ равеннской церкви св. Виталія. Какъ бы то ни было, миланская церковь св. Лаврентія, въ особенности по своей внутренности, принадлежитъ къ прекраснѣйшимъ архитектурнымъ памятникамъ во всемъ мірѣ.



Планъ церкви S Lorenzo, въ Миланѣ.
По А. Эссенвейну.

Въ тѣхъ мѣстностяхъ Западной и Сѣверной Европы, куда ко времени Константина Великаго проникла римско-эллинистическая культура, была вмѣстѣ съ тѣмъ подготовлена почва для развитія христіанскаго церковнаго зодчества. О вестготскихъ церквахъ Испаніи, дошедшихъ до насъ въ развалинахъ, объ англо-саксонскихъ и ирландскихъ церквахъ, архитектура которыхъ ясна намъ только за послѣдующую эпоху, и о меровингскихъ церквахъ франкскаго государства, въ которыхъ проявлялось самостоятельное развитіе формъ, мы знаемъ, глав-

http://luci.kiev.ua/

нымъ образомъ, по литературнымъ источникамъ. На небольшой трехнефной базиликѣ Іоанна Крестителя въ Баньосъ-де-Серрато (между Бургосомъ и Вальядолидомъ) сохранилась надпись вестготскаго короля Рецесвинта, 661 г., но отдѣльныя формы этой церкви принадлежатъ X-му вѣку, въ которомъ она была перестроена. Древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ церковныхъ сооруженій императорскаго города Трира, правда, развившееся изъ языческаго судебнаго зала, представляетъ собою средняя четырехугольная часть нынѣшняго трирскаго собора, отстроенная въ 550 г. Въ области нынѣшней Франціи преобладали базиличныя постройки. Относительно оконченной въ 470 г., лежащей теперь въ развалинахъ древней церкви св. Мартина въ Турѣ существуетъ обширная литература. Раскопки, произведенныя на мѣстѣ хоровой части этого храма, были использованы Кишера, де-Ластейри и Дегіо для обширныхъ художественно-историческихъ выводовъ. Ея абсида, быть можетъ, какъ и абсида вышеупомянутой неаполитанской базилики (стр. 41), открывавшаяся аркадами, уже въ пятомъ столѣтіи была по восточному образцу (Стриговскій) обнесена покоившейся на колоннахъ аркадной галереей, изъ которой потомъ, въ IX-мъ столѣтіи, развился хоровой обходъ съ капеллами, расположенными по его радіусамъ (съ т. наз. „вѣнцомъ капеллъ“). Въ VI-мъ и VII-мъ столѣтіяхъ, во франко-германскомъ меровингскомъ государствѣ, особенно въ той его части, которая теперь образуетъ сѣверо-восточную Францію, уже процвѣтаетъ искусство, покровительствуемое отчасти парижскимъ дворомъ, отчасти монастырями бенедиктинскаго ордена. Судя по литературнымъ источникамъ, истолкованіемъ которыхъ мы обязаны Гуго Графу, именно въ западно-франкскомъ церковномъ зодчествѣ этой эпохи обнаруживается немало особенностей, способствовавшихъ выработкѣ романскаго стиля. Крестообразный планъ, усвоенный въ Константинополѣ церковью св. Апостоловъ, а въ Миланѣ церковью св. Назарія, характеризируетъ и здѣсь, какъ символъ Христовой Церкви, многія церковныя постройки. „Въ память Животворящаго Креста Господня“, какъ свидѣтельствуетъ одинъ старинный писатель, Хильдебертъ I повелѣлъ воздвигнуть въ Парижѣ для своей усыпальницы крестообразную церковь Сенъ-Жерменъ-де-Пре, освященную въ 558 г. Вездѣ, гдѣ, говоря о базиликахъ, мы указываемъ на крестообразную форму ихъ плана, разумѣется четырехконечный крестъ [†], а не крестъ въ формѣ **T**, представляющій давно знакомую намъ форму плана римскихъ базиликъ съ трансептомъ. Церковь аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, сооруженная Дагобертомъ I въ 629 г., имѣла въ планѣ еще форму **T**, но вслѣдъ затѣмъ, бенедиктинскій орденъ усвоилъ для своей церковной архитектуры настоящую форму креста, а именно форму латинскаго креста, нижній, болѣе длинный конецъ котораго составляетъ продольная часть базилики. По этому плану быстро возникли одна за другой слѣдующія западно-франкскія церкви: въ 634 г. св. Аудоенъ (St. Ouen) заложилъ монастырскую церковь въ Ребѐ, въ 648 г. св. Вандрегизилъ

http://ukr.kiev.ua/

(St. Wandrille), при поддержкѣ парижскаго двора, основалъ церковь аббатства Фонтанеллы, близъ Руана; въ 655 г. былъ построенъ монастырь Геметикумъ (Jumièges), также близъ Руана; и для этихъ церквей положительно засвидѣтельствована крестообразная форма, а для Фонтанеллы, сверхъ того, башня надъ квадратомъ, который образуется въ пересѣченіи продольной и поперечной частей креста,—башня, подобная встрѣчаемымъ на дальнемъ Востокѣ, или той, которая возвышается надъ мавзолеемъ Галлы Плацидіи, въ Равеннѣ (стр. 42).

Хотя въ исторіи архитектуры тѣхъ вѣковъ, о которыхъ идетъ рѣчь, остается еще немало досадныхъ пробѣловъ, однако многое уже столь выяснено, что было бы ошибочно пытаться распутать вопросъ о происхожденіи основныхъ формъ при помощи лозунга: „здѣсь—Римъ, тамъ—Византія“. Римъ и Константинополь, въ художественно-историческомъ отношеніи, были неболѣе, какъ отдѣльныя области эллинистическо-христіанскаго культурнаго міра, охватывавшаго въ послѣ-константиновскую эпоху берега Средиземнаго Моря. Египетъ, Сирія и Малая Азія, безспорно, неменьше Рима и Константинополя способствовали эволюціи христіанскаго зодчества, а въ первое время даже больше; Стриговскій правъ, когда непосредственному вліянію, съ одной стороны, эллинистическихъ побережій Востока на придворное искусство Константинополя, а съ другой—вліянію невполнѣ эллинизированныхъ материковыхъ частей Сиріи и Египта, бывшихъ колыбелью монашества, на монастырское искусство Запада, приписываетъ рѣшающее значеніе при образованіи новыхъ архитектурныхъ формъ.

Подобнымъ же образомъ происходило и развитіе архитектурной орнаментики. Какъ восточному, такъ и западному орнаментальному искусству общи прежде всего христіанскіе символы. Къ названнымъ выше птицамъ присоединяется теперь миѳическій безсмертный фениксъ. Но наибольшее значеніе, въ качествѣ общепонятныхъ символическихъ украшеній, получаютъ появляющіеся въ послѣ-константиновскую эпоху, на импостахъ и капителяхъ, на дверныхъ косякахъ, въ лиственныхъ фризахъ, даже на гладкихъ стѣнныхъ поверхностяхъ, кресты и монограммы имени Христова. Въ до-константиновскую эпоху монограмма Христа употреблялась, какъ сокращеніе Его имени, только въ надписяхъ; теперь ею стали пользоваться, какъ чисто орнаментальнымъ мотивомъ, различныя формы котораго, Ж ☧ ⳨ ☧ ☧ Α☧ω, въ Египтѣ даже крестъ съ рукояткой ☥ въ видѣ древняго „ключа Нила“ (ср. т. I, стр. 136), своими простыми линіями пробуждали въ душѣ вѣрующаго полноту благоговѣйнаго чувства. Въ остальныхъ случаяхъ, Западъ, пользовавшійся преимущественно античными колоннами и антаблементами, чрезъ то самое отказывался отъ самостоятельнаго преобразованія отдѣльныхъ формъ и передавалъ ихъ, въ нѣсколько одича-

ломъ видѣ, романской эпохѣ для дальнѣйшаго развитія, между тѣмъ какъ Востокъ, принужденный съ самаго начала полагаться преимущественно на собственныя силы, постепенно забывалъ первоначальное значеніе античнаго растительнаго и плетенаго орнамента, все болѣе и болѣе схематизируя его вслѣдствіе своей издавна унаслѣдованной страсти къ геометризаціи, и если около 500 г. въ Константинополѣ мы видимъ уже полный расцвѣтъ новой византійской орнаментики, то отсюда отнюдь не слѣдуетъ заключать, что берегъ Босфора — ея родина. Что схематизація завитковъ аканѳа въ Эль-Барѣ, въ Сиріи (см. стр. 30), не зависитъ отъ схематизаціи завитковъ аканѳа въ константинопольской церкви св. Іоанна, столь же очевидно, какъ и то, что арабески коптскаго саркофага въ Гизехскомъ музеѣ (см. стр. 26) представляютъ собою подобнымъ же образомъ геометрически-стилизованный античный растительный орнаментъ, какъ и какіе-либо арабески константинопольской Святой Софіи. Особенно поучителенъ роскошный, проникнутый эллинистическими мотивами, но въ сущности ново-персидскій, плоскій орнаментъ изданнаго Стриговскимъ и возникшаго, вѣроятно, въ V-мъ столѣтіи фасада дворца Мшатты, въ Моабѣ, по ту сторону Мертваго Моря (значительная часть этого орнамента находится теперь въ Берлинскомъ музеѣ). Здѣсь всюду, подъ вліяніемъ Востока, мѣсто выпукло - моделированнаго орнамента заступилъ плоско-выбитый узоръ съ красочно - прочувствованными контрастами свѣтлыхъ и темныхъ тоновъ. Именно этотъ стиль, чрезъ посредство монастырскаго искусства материковыхъ странъ эллинистическо-христіанскаго Востока, вліяетъ на европейское монастырское искусство и становится однимъ изъ опредѣляющихъ моментовъ въ развитіи ранней средневѣковой орнаментики не только Константинополя, особенно тѣсно связаннаго съ Малой Азіей, но и Запада. Впервые развившійся на Востокѣ плоскостной характеръ декорированія стѣнъ и потолковъ въ особенности важенъ для общаго впечатлѣнія, производимаго христіанскимъ храмомъ. Вся внутренность восточныхъ церквей блистала гармоніей и роскошью красокъ, къ которымъ стремились также и западныя церкви, но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ вполнѣ удачно.

2. Древне-христіанская живопись съ IV-го по VIII-ое столѣтіе.

Тогда какъ древне-христіанская архитектура изобрѣтала для молитвенныхъ собраній вѣрующихъ помѣщенія прекрасныя и достойныя этого назначенія, задачей живописи въ разсматриваемую нами эпоху было— дать религіознымъ представленіямъ христіанства, освобожденнаго отъ гнета преслѣдованій, художественное выраженіе, соотвѣтствующее важности предмета. Если теперь, какъ и прежде, приходится говорить о довольно посредственныхъ, безыменныхъ произведеніяхъ этой отрасли искусства, снова сдѣлавшейся отраслью ремесла и съ каждымъ десятилѣтіемъ утрачивавшей пониманіе формъ, то, съ другой стороны, над замѣтить, что ея содержаніе нерѣдко складывалось подъ непосредствен-

http://lucl.kiev.ua/

нымъ вліяніемъ богато-одаренныхъ людей, передовыхъ умовъ того времени, пастырей, пророковъ и пѣвцовъ новой религіи, и какъ ни далеки были форма и содержаніе этого искусства отъ полнаго слиянія, все же во многихъ случаяхъ, особенно въ мозаичныхъ изображеніяхъ, очень интересно прослѣдить, какъ сама по себѣ добросовѣстная, красочная и въ декоративномъ отношеніи эффектная ремесленная живопись, благодаря отраженію въ ней высокихъ чувствъ, становится все болѣе и болѣе одухотворенной и значительной.

Стѣнную живопись, въ собственномъ смыслѣ слова, также и для этой эпохи можно лучше всего изучить въ катакомбахъ. Христіанскими фресками IV-VII вѣковъ богаты неаполитанскія и сицилійскія подземныя кладбища, съ изслѣдованіемъ которыхъ связаны имена Фюрера и Виктора Шульце. Отдѣльныя христіанскія могильныя фрески открыты въ Александріи и въ Фюнфкирхенѣ, но наиболѣе полную картину развитія христіанской стѣнной живописи даютъ намъ попрежнему римскія катакомбы. Правда, съ начала V-го вѣка, въ нихъ уже больше не погребали умершихъ; но съ этого именно времени могилы мучениковъ становятся мѣстомъ благовѣйнаго поклоненія; папы IV-го, V-го, VI-го и VII-го вѣковъ многократно возстановляли крипты мучениковъ и украшали ихъ стѣны новыми росписями, и только со времени лангобардскихъ нашествій доступъ въ катакомбы прекратился.

Связные ряды библейскихъ сценъ, какіе послѣ мира Церкви мы наблюдаемъ въ большихъ церковныхъ росписяхъ и въ живописи миніатюръ, въ кубикулахъ римскихъ катакомбъ еще не встрѣчаются, и въ IV-мъ и V-мъ вѣкахъ лишь небольшое число новыхъ изображеній, заимствованныхъ несомнѣнно съ Востока, можетъ быть установлено на ряду съ прежними. Изъ символовъ, являются новыми, напримѣръ, два оленя, пьющіе воду, вытекающую изъ скалы, во фрескѣ катакомбы Домитиллы, или Агнецъ Божій на холмѣ, съ котораго стекаютъ четыре райскія рѣки (четыре евангелія), въ кубикулѣ св. Петра и св. Марцеллина. Изъ библейскихъ сюжетовъ, составляютъ новость Рождество Христово, въ катакомбахъ св. Севастіана (Младенецъ, въ пеленахъ, съ сіяніемъ вокругъ головы, лежитъ въ ясляхъ, подлѣ которыхъ стоятъ волъ и оселъ), и изображеніе Спасителя среди мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, въ катакомбѣ св. Киріака. Распятіе появляется въ катакомбахъ только нѣсколько столѣтій спустя, впервые въ катакомбѣ св. Валентина, на фрескѣ, которую Краусъ относитъ къ VII-му вѣку, а Марукки—къ VIII-му. На Распятомъ—длинная одежда, у креста стоятъ святые; ноги фигуръ не сохранились. Толстые, черные контуры и схематичность въ позахъ фигуръ указываютъ и здѣсь на эпоху, порвавшую свою связь со старой живописной традиціей. Христосъ и святые чаще появляются теперь въ катакомбной живописи въ настоящемъ своемъ значеніи. Въ прелестной фрескѣ катакомбы Домитиллы, изображающей юнаго Христа на тронѣ и по сторонамъ Его четырехъ святыхъ, по Краусу, четырехъ



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 6. Стѣнная живопись въ криптѣ св. Цециліи, въ Римѣ.

По Дж.-Б. Росси.

евангелистовъ, мы имѣемъ прототипъ всѣхъ позднѣйшихъ „святыхъ бесѣдъ". Характерно, что и здѣсь, въ срединѣ IV-го столѣтія, Христосъ — еще безъ бороды, но уже съ простымъ сіяніемъ (нимбомъ) вокругъ головы, которое, согласно съ Кроу, Кавальказелле и Краусомъ, можно считать древнѣйшимъ нимбомъ въ катакомбной живописи. Христа, надѣленнаго бородою, мы впервые встрѣчаемъ въ катакомбной живописи на вышеупомянутой фрескѣ съ мудрыми и неразумными дѣвами. Христосъ среди учениковъ изображается теперь все чаще и чаще съ бородою и съ нимбомъ. Но собственно портретное изображеніе юнаго бородатаго Христа съ круглымъ сіяніемъ вокругъ лица появляется сравнительно поздно. Поясное изображеніе такого рода (больше, чѣмъ въ натуру) въ катакомбѣ Санъ-Грандіозо (S. Grandioso della Vanità), въ Неаполѣ, относится къ VI-му столѣтію, а болѣе древняя изъ двухъ подобныхъ головъ, въ катакомбѣ Понціана, въ Римѣ (см. рис. на этой стр.), къ VII-му. Съ обѣихъ сторонъ правильнаго, обрамленнаго небольшой бородкой лица ниспадаютъ длинные, раздѣленные посерединѣ волосы; въ дугообразной формѣ бровей уже замѣтна нѣкоторая схематичность; круглое сіяніе вокругъ головы украшено крестомъ; вообще это — идеальный, кроткій типъ Спасителя, впослѣдствіи усвоенный эпохою Возрожденія. Съ другой стороны, переходъ къ старческому, суровому типу Христа, обыкновенно считающемуся „византійскимъ", виденъ, напримѣръ, въ поясномъ изображеніи, находящемся въ криптѣ св. Цециліи, въ катакомбахъ Калликста (см. табл. 6), и написанномъ, вѣроятно, въ VIII-мъ столѣтіи.



Голова Христа, стѣнная живопись въ катакомбѣ св. Понціана, въ Римѣ. По Л. Перрѐ.

Апостолы вначалѣ не отличаются одинъ отъ другого ни аттрибутами, ни какими-либо другими признаками. Прежде всего начинаютъ характеризовать апостоловъ Петра и Павла въ виду ихъ выдающагося положенія среди другихъ апостоловъ; св. Петра изображаютъ съ короткими волосами и окладистой бородой, св. Павла—лысымъ и съ длинной бородой. Затѣмъ мало-по-малу появляются также другіе святые и мученики (обыкновенно они обозначаются надписями); первенство принадлежитъ благороднымъ женскимъ образамъ Петрониллы и Венеранды, въ катакомбѣ Домитиллы. Къ V-му или VI-му столѣтію относятся роскошныя, широко написаныя фигуры святыхъ Поликама, Севастіана и Курина въ луминаріи (отдушинѣ для пропуска свѣта и воздуха) надъ могилой св. Цециліи. Неранѣе VII вѣка написано изображеніе св. Цециліи въ видѣ оранты, въ роскошномъ одѣяніи (см. табл. 6), находящееся въ криптѣ ея имени;

http://lib.kiev.ua/

несмотря на благородство фигуры, тонкіе контуры и довольно тщательное исполненіе, отголоски поздне-классической живописи здѣсь уже едва уловимы; еще съ большимъ правомъ можно это сказать о двухъ— правда, написанныхъ уже въ VIII-мъ столѣтіи—святыхъ крипты св. Корнелія, въ катакомбахъ Калликста, съ вытянутыми въ длину фигурами, поставленными en face и очерченными толстыми черными линіями, на черномъ вверху и красномъ внизу фонѣ стѣны. Де-Росси называетъ ихъ уже „романско-византійскими". Переходъ отъ лишеннаго абрисовъ, небрежнаго, но свободнаго живописнаго стиля къ контурному стилю ранняго средневѣковья совершается постепенно, по мѣрѣ того, какъ темные штрихи тушевки скопляются по главнымъ линіямъ фигуры и здѣсь, наконецъ, схематизируются; равнымъ образомъ, краски, вначалѣ еще жизненныя, постепенно замѣняются красной, желтой и тускло-зеленой.


Оранта, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo, въ Римѣ. По пат. Джермано.

Изъ помѣщеній, находившихся нѣкогда надъ поверхностью земли и украшенныхъ древне-христіанскими фресками, особеннаго вниманія заслуживаетъ домъ святыхъ римлянъ Іоанна и Павла, раскопанный патеромъ Джермано въ 1887 г. на Целійскомъ холмѣ, въ Римѣ, и потомъ описанный этимъ изслѣдователемъ въ отдѣльной книгѣ. Здѣсь IV-му столѣтію принадлежатъ христіанскія символическія и историческія изображенія въ комнатѣ съ колесообразнымъ потолкомъ, изъ которыхъ особенно хорошо сохранилась оранта знакомаго намъ типа (см. рис. на этой стр.); но небольшія фрески тамошней „исповѣдальни" (confessio) возникли въ переходную пору отъ IV-го въ V-й вѣкъ. Самая интересная фреска этой комнаты представляетъ казнь трехъ христіанскихъ мучениковъ; послѣдніе изображены на переднемъ планѣ, стоящими на колѣняхъ, съ завязанными глазами и скованными за спиной руками; позади нихъ стоятъ сохранившіеся только отчасти палачи, замахивающіеся мечами (см. рис. на стр. 53). Это — древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ христіанскихъ живописныхъ изображеній казни. На бѣломъ фонѣ уже совершенно отсутствуютъ признаки перспективнаго задняго плана, но въ позахъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ, ждущихъ смертельнаго удара, еще сказывается хорошая традиція, и, несмотря на нѣкоторую сухость моделировки и на бѣдныя и скучныя краски, мы еще не встрѣчаемъ здѣсь жесткихъ, черныхъ контуровъ, которые вскорѣ начинаютъ царить въ христіанской живописи.

Новый, благородный художественный міръ открывается предъ нами еще при жизни Константина Великаго въ росписяхъ, украшавшихъ внутренность базиликъ и круглыхъ церквей. Выполнялись онѣ

http://lucl.kiev.ua/

частью мозаикой, частью кистью al fresco. Среди литературныхъ источниковъ, изъ которыхъ, послѣ изысканій Юліуса фонъ-Шлоссера, Штейнмана и Викгоффа, черпаемъ мы свѣдѣнія о древней церковной живописи, первое мѣсто занимаютъ сохранившіяся подписи подъ священными изображеніями (tituli), сочиненныя обыкновенно въ стихахъ. 24 титула, приписываемые равеннскому врачу и діакону Ельпидію Рустику (умершему въ 533 г.), вполнѣ ясно доказываютъ, что въ серіяхъ библейскихъ сценъ наблюдался параллелизмъ между событіями Ветхаго и Новаго Завѣтовъ: такъ, Грѣхопаденіе сопоставлялось съ Благовѣщеніемъ, Принесеніе Исаака въ жертву Авраамомъ — съ Распятіемъ. Композиція символической мозаики въ абсидѣ базилики св. Феликса въ Нолѣ могла быть возстановлена Викгоффомъ при помощи стиховъ св. Павлина (353—415), библейскія стѣнныя фрески въ трапезѣ равеннскаго епископа Неона (около 450 г.) — по описанію Аньеллы (839 г.). Въ источникахъ говорится даже о росписяхъ церкви св. Мартина въ Турѣ, въ меровингской Галліи, и церкви аббата Бенедикта Уирмаусскаго и Джарраускаго, по ту сторону Ламанша (678—684 г.).



Убіеніе трехъ мучениковъ, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo. По пат. Джермано.

Но, разумѣется, еще большее вниманіе, чѣмъ всѣ эти свидѣтельства, возбуждаютъ сохранившіяся церковныя фрески и мозаики разсматриваемаго времени. Среди немногихъ дошедшихъ до насъ фресокъ, особенно интересна роспись церкви св. Маріи Древней (S. Maria Antiqua), открытой на римскомъ форумѣ. Здѣсь передъ нами — цѣлый музей ранней средневѣковой живописи. Христіанская древность представлена Распятіемъ VIII столѣтія. Спаситель изображенъ еще живымъ, съ открытыми глазами, въ длинной одеждѣ, съ отдѣльно пригвожденными къ кресту ногами,—черты композиціи, остававшіяся типичными до поздняго средневѣковья. Изъ фигуръ, стоящихъ у подножія креста, Марія, Іоаннъ и Лонгинъ обозначены надписями. Контуры лишь слегка обведены, и сюжетъ трактованъ еще сравнительно живописно.

http://lucrev.ua/

Церковныя мозаики, въ противоположность фрескамъ, дошли до насъ въ значительномъ количествѣ, благодаря бо̀льшей прочности своей техники; онѣ убѣждаютъ насъ, что украшеніе церквей посредствомъ этихъ картинъ, составленныхъ изъ цвѣтныхъ стекляныхъ кубиковъ, блистающихъ яркими, густыми красками, — картинъ, которыми создавалась новая обширная область священныхъ изображеній, было настоящимъ художественнымъ подвигомъ христіанской древности. Для знакомства съ римскими мозаиками, на ряду съ изданіемъ де-Росси „Musaici e saggi dei pavimenti", особенное значеніе имѣютъ для насъ сочиненія Мюнца и Гершпаха, а для равеннскихъ мозаикъ — труды Жанъ-Поля Рихтера и Е. К. Рѣдина.

Мозаичными росписями покрывались обыкновенно только сводчатыя части церквей и верхнія стѣны ихъ продольнаго корпуса. Низъ боковыхъ стѣнъ завѣшивался коврами съ вытканными на нихъ изображеніями, но чаще украшался узорами изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ (opus sectile), что служило удачнымъ соединеніемъ между верхними стеклянными мозаиками и болѣе грубо орнаментированнымъ (ромбами, кругами, крестами, ленточнымъ плетеньемъ) каменнымъ поломъ. На верху продольныхъ стѣнъ средняго нефа воспроизводились преимущественно событія Священной Исторіи, расположенныя теперь уже въ послѣдовательности отдѣльныхъ сценъ. Въ абсидѣ и на тріумфальной аркѣ изображалась апокалипсическая небесная слава, побѣда Церкви, торжество Спасителя, или же прославлялись тѣ святые, памяти которыхъ посвящена церковь. Все, что читалось или проповѣдовалось съ каѳедры, представлялось взорамъ прихожанъ въ живыхъ, наглядныхъ о̀бразахъ.

Древнѣйшія христіанскія мозаики Рима находятся въ круглой церкви св. Констанцы. Онѣ относятся къ срединѣ IV вѣка. Купольныя мозаики, библейскіе сюжеты которыхъ, какъ справедливо указываетъ на то Шмарсовъ, были вставлены довольно неровно въ большую языческую декорацію, извѣстны, правда, только по рисункамъ XVI-го столѣтія, но за то сохранились мозаики на бѣломъ фонѣ коробоваго свода въ круговой галлереѣ. Два отдѣленія свода заполняетъ развѣсистая виноградная лоза; подъ ея вѣтвями мелькаютъ тамъ и сямъ идиллическія сцены сбора винограда; въ двухъ другихъ отдѣленіяхъ, внутри небольшихъ круглыхъ медальоновъ, обвитыхъ ленточнымъ плетеньемъ, изображены граціозные амуры и психеи, ягнята, голуби и другія птицы; два другія отдѣленія покрыты размѣщенными на равныхъ разстояніяхъ птицами, плодами, цвѣтами, вазами и раковинами. Въ настоящее время уже больше не отрицаютъ, что и обѣ сохранившіяся, сильно реставрированныя мозаики боковыхъ нишей, прославляющія Христа-Законодателя, въ своемъ первоначальномъ видѣ относились къ этой ранней эпохѣ, какъ указываетъ на то хотя-бы ихъ бѣлый фонъ. Въ церкви св. Констанцы, на сводахъ ея круговой галлереи, въ послѣдній разъ блеснуло

http://rucl.kiev.ua/



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 7. Мозаика въ апсидѣ церкви Св. Пуденціаны, въ Римѣ.

Съ копіи Б. Сітто, въ Римѣ.

свѣтлое, полное жизни поздне-эллинистическое орнаментальное искусство.

Мозаика плоско-сводчатой абсиды небольшой церкви св. Пуденціаны, въ Римѣ, еще принадлежитъ также IV-му столѣтію. Отчасти реставрированная и обрѣзанная по краямъ, эта мозаика считается все-таки однимъ изъ величественнѣйшихъ, дошедшихъ до насъ созданій древности (см. табл. 7). Передъ полукруглымъ, крытымъ золочеными черепицами портикомъ, позади котораго высятся зданія Іерусалима и надъ ними Голгоѳскій крестъ, возсѣдаетъ на престолѣ юный, бородатый Спаситель среди расположенныхъ полукругомъ апостоловъ. Позади нихъ стоятъ двѣ женскія фигуры съ вѣнцами славы въ рукахъ; онѣ, по одному мнѣнію, къ которому теперь вернулся Вентури, олицетворяютъ собою „церковь изъ обрѣзанныхъ“ (ecclesia ex circumcisione) и „церковь изъ язычниковъ“ (ecclesia ex gentibus), а по другому, на нашъ взглядъ болѣе правдоподобному для этого ранняго времени, изображаютъ св. Пуденціану и св. Пракседу, поклоняющихся Христу. Здѣсь, въ обведенныхъ золотомъ красныхъ и голубыхъ облакахъ впервые являются взятые изъ Апокалипсиса символы четырехъ евангелистовъ: Матѳей представленъ въ образѣ ангела, Маркъ — льва, Лука — быка, Іоаннъ — орла, всѣ четверо въ видѣ крылатыхъ полуфигуръ. Эта мозаика, съ ея чистымъ рисункомъ, съ глубокими, отливающими золотомъ тонами и съ симметричнымъ расположеніемъ фигуръ, такъ сказать, предваряетъ уже искусство XVI-го вѣка, полукруглыя идеальныя композиціи Фра-Бартоломмео и Рафаэля.

Къ IV-му столѣтію относится, наконецъ, великолѣпная мозаика капеллы св. Руфины и св. Секунды въ Латеранскомъ баптистеріи (Portico di San Venanzio). Въ рединѣ абсидной раковины изображенъ агнецъ, а по краю ея—голуби; внизу, на темносинемъ фонѣ эффектно выдѣляются золотисто-зеленые завитки аканѳа съ цвѣткомъ внутри каждаго завитка. Темносиній фонъ съ этой поры совершенно вытѣсняетъ изъ мозаики бѣлый, пока его, въ свою очередь, не вытѣсняетъ золотой.

Затѣмъ слѣдуетъ указать на замѣчательныя мозаичныя украшенія церкви св. Маріи Великой (S. Maria Maggiore). Библейскія композиціи на верху стѣнъ средняго нефа нѣкоторые ученые относятъ ко времени папы Либерія (352—366), при которомъ сооружена церковь, другіе же, съ бо̀льшимъ основаніемъ, ко времени Сикста III (432—440); той же эпохѣ принадлежатъ и мозаики тріумфальной арки, тогда какъ мозаика абсиды—произведеніе уже поздняго средневѣковья. Во всякомъ случаѣ, въ сорока сценахъ изъ книгъ Бытія и Іисуса Навина, украшающихъ средній нефъ, мы впервые имѣемъ довольно длинный рядъ библейскихъ изображеній, хотя только ветхозавѣтныхъ. Правда, древними изъ этихъ 40 мозаикъ можно признать лишь 27. Ландшафтные элементы часто затемнены расположеніемъ событій въ двухъ планахъ, одного надъ другимъ, и еще чаще—введеніемъ мѣстами золотого фона. Въ этихъ мозаи-

http://luckiev.ua/

кахъ, несмотря на то, что техника отдѣльныхъ фигуръ уже варварская, каждая композиція, въ своемъ цѣломъ, естественна и понятна. Небольшой размѣръ этихъ картинъ свидѣтельствуетъ о томъ, что онѣ были сочинены не для церковной декораціи, а скорѣе для миніатюръ. Обѣ стороны тріумфальной арки украшены тремя параллельными рядами новозавѣтныхъ сюжетовъ, касающихся догмата приснодѣвства Богоматери. Въ верхнемъ ряду, напримѣръ, на одной сторонѣ, широкая сцена Благовѣщенія, въ которой Приснодѣва Марія изображена сидящей и прядущей пурпуръ, соотвѣтствуетъ также широко скомпонованной сценѣ Срѣтенія Господня, на другой сторонѣ.

Въ V-мъ столѣтіи исполнены мозаика на внутренней сторонѣ портала церкви св. Сабины, гдѣ на золотомъ фонѣ изображены, какъ свидѣтельствуютъ о томъ надписи, „церковь изъ обрѣзанныхъ“ и „церковь изъ язычниковъ“, и мозаика (сильно реставрированная) на тріумфальной аркѣ въ церкви св. Павла внѣ стѣнъ. Въ срединѣ второй изъ этихъ мозаикъ—поясное изображеніе Христа, строгаго типа; 24 апокалиптическихъ старца въ бѣломъ одѣяніи подходятъ къ нему съ обѣихъ сторонъ, держа въ рукахъ вѣнцы славы. Въ обѣихъ церквахъ золотой фонъ въ различныхъ мѣстахъ изображеній чередуется съ синимъ.

Абсидная мозаика церкви св. Космы и св. Даміана (S. Cosma e Damiano) доказываетъ, что въ первой половинѣ VI-го столѣтія мозаичное искусство стояло въ Римѣ еще на значительной высотѣ. Въ нижней полосѣ, на золотомъ фонѣ, среди зеленаго луга, на холмѣ, съ котораго стекаютъ четыре райскія рѣки, стоитъ Агнецъ, окруженный ягнятами-апостолами. Фонъ главной композиціи—темносиній. Посрединѣ, въ радужныхъ облакахъ, паритъ гигантская фигура Христа, съ обрамленнымъ небольшой бородой, суровымъ лицомъ. Внизу, на землѣ, ап. Петръ и ап. Павелъ подводятъ ко Христу Косму и Даміана, препоручая ихъ жестомъ Спасителю. Въ углахъ, подъ пальмами, стоятъ основатели церкви: слѣва — папа Феликсъ III (изображеніе реставрировано), справа — св. Ѳеодоръ. Въ фигурахъ этой широко задуманной, монументальной мозаики, несмотря на богатыя, чисто античныя драпировки апостоловъ, чувствуется уже нѣкоторая жесткость; тѣмъ не менѣе, съ точки зрѣнія содержанія, композиція эта, съ дважды повтореннымъ изображеніемъ Спасителя, какимъ Онъ описывается въ „видѣніяхъ“, представляла новую ступень въ развитіи христіанской иконографіи, на что̀ указываютъ вызванныя ею удивленіе и подражанія. На мозаикѣ тріумфальной арки церкви св. Лаврентія внѣ стѣнъ (S. Lorenzo fuori le mura), Спаситель изображенъ уже на ровномъ золотомъ фонѣ, съ угрюмыми чертами лица, сидящимъ на земномъ шарѣ; такіе же золотые фоны имѣютъ неподвижныя, какъ-бы окоченѣлыя фигуры мозаики церкви св. Агніи внѣ стѣнъ (между 625 и 638 г.),—мозаики, въ композиціи которой святая впервые занимаетъ центральное мѣсто, а также фигуры мозаики круглой церкви св. Стефана (S. Stefano rotondo, 642—649), гдѣ въ срединѣ сіяетъ Голгоѳскій

http://lucl.kiev.ua/

крестъ, все еще безъ Спасителя. Композиція мозаики церкви святыхъ Космы и Даміана повторена, сухо и безжизненно, въ началѣ IX-го вѣка въ церкви св. Пракседы, и нѣсколько позже — въ церкви св. Цециліи. Фигуры святыхъ становятся вытянутыми, тощими и лишенными всякой экспрессіи; мѣсто штриховки и здѣсь заступаетъ черный контурный рисунокъ. Самая варварская изъ римскихъ мозаикъ — мозаика церкви св. Марка (827—844): шесть святыхъ, стоящихъ по сторонамъ Христа, едва напоминаютъ собою живыхъ людей; связь элементовъ, придававшая внутреннее единство фигурамъ мозаики св. Пуденціаны, здѣсь совершенно отсутствуетъ; фигуры стоятъ, словно статуи, порознь, на отдѣльныхъ возвышеніяхъ. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что эти регрессивныя формы были предвѣстницами движенія впередъ на новой основѣ.

Большую потерю для исторіи искусства составляетъ то обстоятельство, что церковныя мозаики греческаго Востока до-иконоборческой эпохи дошли до насъ въ весьма незначительномъ количествѣ; къ тому же, немногое, что сохранилось, съ трудомъ доступно изслѣдованію и еще труднѣе поддается отнесенію къ опредѣленному времени. Еще свѣжее изображеніе стоящей между архангелами Богоматери на абсидной мозаикѣ въ церкви Панагіи, близъ деревни Кити, на островѣ Кипрѣ, Смирновъ считаетъ александрійской работой V-го вѣка, а еще болѣе схематичную фигуру Богоматери сидящей на престолѣ, въ церкви Панагіи Канакаріи, на томъ же островѣ, — произведеніемъ VI-го вѣка. Если для Запада сохранились лишь письменныя свидѣтельства о тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда Пресв. Дѣва являлась главной фигурой въ живописномъ украшеніи абсиды, то здѣсь, на греческомъ Востокѣ, мы тотчасъ же встрѣчаемъ это, какъ общее правило; за то въ срединѣ купола, игравшаго столь видную роль въ восточныхъ церквахъ, обыкновенно былъ изображаемъ Спаситель. Знаменитыя купольныя мозаики на золотомъ фонѣ въ Ѳессалоникской церкви св. Георгія мы, вмѣстѣ съ О. Вульфомъ, помѣщаемъ на рубежѣ IV-го и V-го столѣтій. По окружности купола стоятъ фигуры святыхъ съ молитвенно-воздѣтыми руками и съ полными экспрессіи лицами; позади нихъ — роскошныя, увѣнчанныя попеременно куполами и фронтонами, церковныя зданія, нарисованныя еще въ перспективѣ; одежды святыхъ еще сохраняютъ классическую укладку. Имѣя знакомство съ ходомъ развитія византійской архитектуры этихъ вѣковъ, можно заключить, что Византія своимъ мозаичнымъ искусствомъ обязана, по всей вѣроятности, также эллинистическому Востоку. Храмъ св. Софіи былъ величайшимъ архитектурнымъ памятникомъ Константинополя; неменѣе великолѣпны были и украшавшія его мозаики. Въ нихъ блестящій золотой фонъ царилъ безраздѣльно. Въ срединѣ купола возсѣдалъ Спаситель, Судія міра. Все, что осталось отъ этого великолѣпія, послѣ турецкаго завоеванія было покрыто слоемъ штукатурки съ матовой позолотой поверхъ нея. Небольшіе куски росписи, съ которыхъ

http://rudkiev.ua/

штукатурка свалилась, имѣлъ возможность видѣть и издать Зальценбергъ. Нѣкоторые изслѣдователи приписываютъ эпохѣ Юстиніана, кромѣ благородной фигуры архангела, также и извѣстную мозаику нартекса, со Спасителемъ, сидящимъ на престолѣ, относящуюся, однако, уже ко времени реставраціи храма въ IX-мъ столѣтіи.

Если мы возвратимся въ Италію, то найдемъ и внѣ Рима поучительныя и богатыя красками древне-христіанскія мозаики, напр., въ баптистеріи неаполитанскаго собора и въ капеллѣ св. Аквилина, въ церкви св. Лаврентія, въ Миланѣ. Еще болѣе значительный художественный интересъ представляютъ намъ роскошныя, сохранившія до сей поры всю свѣжесть своихъ красокъ церковныя мозаики Равенны. Послѣ того, какъ было указано нами на мѣсто, занимаемое Равенной въ исторіи архитектуры, едва ли есть надобность упоминать, что мы считаемъ равеннскую мозаичную живопись самостоятельной, независимой отъ Рима вѣтвью греко-христіанскаго искусства.

V-му столѣтію принадлежатъ въ Равеннѣ прежде всего знаменитыя мозаики древней крестильницы Санъ-Джованни-инъ-фонте. Мозаики купола и его пандантивовъ, вмѣстѣ съ лѣпными украшеніями стѣнъ, образуютъ одно роскошное цѣлое. Въ среднемъ медальонѣ купола изображено на золотомъ фонѣ Крещеніе Господне. Христосъ, уже съ чертами лица пожилого человѣка, бородатый, стоитъ въ рѣкѣ по чресла; сквозь прозрачныя волны рѣки просвѣчиваетъ нижняя часть его тѣла. Напротивъ Іоанна Крестителя, изъ воды поднимается полуфигура бога рѣки Іордана, напоминающая собою античныя олицетворенія. Слѣдующій поясъ купола имѣетъ еще синій фонъ. Двѣнадцать золотыхъ схематизированныхъ растеній тянутся, на подобіе спицъ колеса, отъ нижней зоны купола, украшенной апокалиптическими символами, къ среднему медальону; въ промежуткахъ между ними выступаютъ двѣнадцать апостоловъ, въ раздуваемыхъ вѣтромъ одеждахъ, несущіе на покрытыхъ плащомъ рукахъ своихъ вѣнцы.

Къ V-му столѣтію относятся мозаичныя украшенія потолка и верхней части стѣнъ мавзолея Галлы Плацидіи. Въ главной композиціи, въ люнетѣ надъ входной дверью, юный Христосъ, въ видѣ Добраго Пастыря, сидитъ среди агнцевъ въ скалистой мѣстности, поросшей кустарникомъ (см. табл. 8, вверху). Небо—голубое; Христосъ, изображенный здѣсь какъ пастырь и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ властитель, имѣетъ поверхъ золотой одежды пурпурную мантію. Во всей римской мозаичной живописи нельзя найти другого ѳбраза столь благороднаго и величественнаго.

Въ VI-мъ столѣтіи мозаичное искусство Равенны быстро принимаетъ другой характеръ. Композиція Крещенія Господня въ аріанскомъ баптистеріи (S. Maria in Cosmedin) представляетъ лишь неудачный варіантъ купольной мозаики въ церкви С.-Джованни-инъ-фонте. И мозаики, въ три ряда украшающія собою стѣны средняго нефа базилики св. Апол-

http://luckiev.ua/

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 8. Равеннскія мозаики.

Добрый Пастырь, въ усыпальницѣ Галлы-Плацидіи (вверху) и Шествіе святыхъ женщинъ, въ церкви С.-Аполлинаре-Нуово, на сѣверной стѣнѣ (внизу).

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

линарія Новаго, замѣчательны какъ по своему великолѣпію, такъ и по новизнѣ сюжетовъ. Эскизы этой росписи были изготовлены еще при Теодорихѣ, и тогда же были выполнены оба верхнихъ ряда картинъ; нижній же рядъ законченъ лишь при епископѣ Агнеллѣ (553 — 561), обратившемъ эту церковь въ католическую. Верхній рядъ содержитъ въ себѣ 26 новозавѣтныхъ сценъ, по 13 съ каждой стороны, которыя тянутся вдоль нефа подъ самымъ потолкомъ. На сѣверной сторонѣ (слѣва отъ входа) изображены евангельскія чудеса; Христосъ является въ нихъ еще юнымъ и безбородымъ. На южной сторонѣ мы встрѣчаемъ впервые въ христіанскомъ искусствѣ рядъ сценъ, изображающихъ Страсти Господни; Спаситель представленъ плотно-сложеннымъ, бѣлокурымъ, бородатымъ. Но главные эпизоды Страстей, Вѣнчаніе терніемъ, Распятіе и Воскресеніе, еще отсутствуютъ. Этотъ циклъ изображеній заканчивается Женами мѵроносицами у гроба Господня, Путешествіемъ въ Еммаусъ и Явленіемъ воскресшаго Христа одиннадцати апостоламъ. Всѣ эти евангельскія сцены, византійскій стиль которыхъ доказанъ Рѣдинымъ на многихъ деталяхъ, изображены на золотомъ фонѣ. Отдѣльныя фигуры болѣе схематичны, чѣмъ въ церкви св. Маріи Великой, въ Римѣ, но ихъ позы вообще спокойнѣе, понятнѣе и проще. Въ среднемъ ряду, въ простѣнкахъ между окнами, помѣщены изображенія пророковъ и святыхъ, величиною больше, чѣмъ въ натуру. Нижніе фризы надъ колонными арками, вопреки всему, что было говорено не въ ихъ пользу историками искусства, составляютъ главную суть общаго впечатлѣнія, производимаго росписью этой церкви. На сѣверной сторонѣ, 22 св. жены, въ бѣлыхъ одеждахъ, отдѣленныя одна отъ другой пальмами (см. табл. 8, внизу), шествуютъ отъ воротъ Классиса къ Приснодѣвѣ Маріи, сидящей, въ восточномъ концѣ фриза, на престолѣ, въ неподвижной позѣ, en face, держащей Младенца на своихъ колѣняхъ и окруженной четырьмя ангелами въ образѣ крылатыхъ юношей. На южной сторонѣ, святые мужи, также въ бѣлыхъ одѣяніяхъ и раздѣленные пальмами, идутъ отъ воротъ Равенны къ сидящему противъ Богоматери Спасителю, имѣющему строгій типъ. Отдѣльныя фигуры уже нѣсколько монотонны и лишены выраженія, но ихъ торжественныя процессіи, выдѣляясь на золотомъ фонѣ, производятъ неизгладимое художественное впечатлѣніе. Въ нихъ, такъ сказать, слышится далекій, послѣдній отзвукъ процессій Парѳенонскаго фриза.

Въ половинѣ VI-го вѣка на стѣнахъ равеннскихъ церквей появляются изображенія византійской императорской четы, Юстиніана и Ѳеодоры. Мозаики церкви св. Виталія, иллюстрирующія, какъ доказали это Квиттъ и Шенкль, догматъ о двухъ естествахъ Іисуса Христа и исполненныя, несомнѣнно, по заказу самого Юстиніана, принадлежатъ къ числу важнѣйшихъ произведеній древне-христіанской живописи. Въ срединѣ главной абсиды, на золотомъ фонѣ, Спаситель, еще юный и безбородый, возсѣдаетъ на земномъ шарѣ. Ниже находятся двѣ чисто-византійскія

http://rucl.kiev.ua/

церемоніальныя композиціи: на одной сторонѣ изображенъ Юстиніанъ, на другой—Ѳеодора (см. табл. 9, вверху) съ ихъ свитами: отталкивающее лицо императора, съ дряблыми, лишенными волосъ щеками, вздернутыми бровями, тонкимъ носомъ и брезгливо-сжатыми губами, производитъ впечатлѣніе настоящаго портрета. Въ четырехугольномъ пространствѣ передъ апсидой—двѣ парныя картины: слѣва (см. табл. 9, внизу) изображенъ Авраамъ, прислуживающій тремъ ангеламъ, и Жертвоприношеніе Исаака: справа—кровавая жертва Авеля и безкровная жертва Мелхиседека. Между ребрами крестоваго свода, которымъ перекрытъ хоръ, четыре крылатыхъ ангела въ длинныхъ одѣяніяхъ (см. рис. на этой стр.) поддерживаютъ помѣщенный въ вершинѣ свода цвѣточный вѣнокъ съ Агнцемъ Божіимъ внутри. Въ этихъ поляхъ еще чередуются синій и золотой фоны, но въ общемъ впечатлѣніи росписи хора преобладаетъ золотой фонъ, на которомъ особенно эффектно выдѣляется зеленый цвѣтъ ландштафта обѣихъ боковыхъ картинъ.



Мозаичное украшеніе потолка четырехугольнаго пространства предъ абсидой въ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. Съ фотографіи Л. Риччи, въ Равеннѣ.

Мозаики архіепископской капеллы въ Равеннѣ только отчасти принадлежатъ разсматриваемому времени, а церкви С.-Аполлинаре-инъ-Классе лишь символическая мозаика абсиды.

Все, что сохранилось въ Равеннѣ отъ мозаикъ конца VI-го и отъ VII-го вѣка, свидѣтельствуетъ о такомъ же упадкѣ мозаичнаго искусства, какъ и въ Римѣ, но въ Римѣ мы были въ состояніи (стр. 56) прослѣдить этотъ постепенный упадокъ на протяженіи еще нѣсколькихъ столѣтій. Въ Константинополѣ мозаичное дѣло было пресѣчено иконоборствомъ. А что Византія въ то время была на самомъ дѣлѣ духовной владычицей міра, лучше всего выражено въ одной римской элегіи конца VIII-го вѣка:

„Константинополь зовется новымъ Римомъ, и процвѣтаетъ онъ, тогда какъ тебя, дряхлѣющій Римъ, покидаютъ великолѣпіе и добрые нравы“.

Наряду съ монументальной мозаикой, уже со временъ Константина Великаго все большее и большее значеніе пріобрѣтала живопись миніа-

тюръ. Длинные книжные свитки древнихъ египтянъ, грековъ и римлянъ лишь изрѣдка встрѣчаются въ христіанскомъ книжномъ искусствѣ, и перелистывающіяся книги, какъ болѣе удобныя для пользованія, вскорѣ дѣлаются единственно употребляемыми. Самыя роскошныя изъ нихъ написаны золотыми или серебряными буквами на пурпурномъ пергаментѣ. Художники, разрисовывавшіе книги, назывались миніаторами, отъ минія (сурика или самородной киновари), который они часто употребляли; отсюда самые рисунки получили позже названіе миніатюръ. Иллюминировали ихъ клеевыми красками, при помощи кисти. Органическая связь текста съ иллюстраціями неизвѣстна этой ранней эпохѣ, равно какъ и украшеніе инициаловъ. Иллюстраціи обыкновенно были помѣщаемы въ началѣ книги, и тогда заполняли цѣлую страницу, а также подъ текстомъ, и тогда занимали собою полстраницы. На ряду съ немногими рукописями свѣтскаго содержанія, до насъ дошло значительное количество христіанскихъ иллюстрированныхъ рукописей, но полной Библіи, украшенной миніатюрами, не найдено. Чаще всего иллюстрировались Пятикнижіе Моисея, Книга Іисуса Навина, Псалтирь и Евангелія.

Съ тѣхъ поръ, какъ Антонъ Шпрингеръ написалъ свои статьи о миніатюрахъ ранняго средневѣковья и снабдилъ предисловіемъ большое сочиненіе Кондакова о византійскихъ иллюстрированныхъ рукописяхъ, изслѣдованіе въ области миніатюрной живописи, благодаря работамъ Тикканена, Виктора Шульце, Викгоффа, Яничека, Гольдшмидта, Штеттинера, Стриговскаго, Дица, Людтке и Газелоффа, привело ко многимъ новымъ и цѣннымъ результатамъ, причемъ въ исторіи иллюстрированныхъ рукописей все яснѣе и яснѣе выказывается самостоятельное значеніе, которое имѣли главные восточные города христіанскаго міра на ряду съ Римомъ и Византіей, и даже для Рима и Византіи.

Иллюстрированныя рукописи IV-го вѣка дошли до насъ преимущественно въ копіяхъ болѣе поздняго времени. На самомъ дѣлѣ, IV-му столѣтію принадлежатъ, повидимому, только листы ранняго латинскаго перевода Библіи (рукопись Италы), хранившіеся прежде въ Кведлинбургѣ, а теперь находящіеся въ Берлинской Королевской Библіотекѣ. Ихъ изображенія еще тѣсно примыкаютъ къ миніатюрамъ ватиканскаго списка Виргилія № 3255 (ср. т. I, стр. 587). На четырехъ страницахъ изображено четырнадцать сюжетовъ изъ Книгъ пророка Самуила и Первой Книги Царствъ, съ еще классическими по своимъ формамъ, но недвижными и безстрастными фигурами на фонѣ голубого неба. Моделированы онѣ бликами и золотой шрафировкой.

Большинство иллюстрированныхъ рукописей ранняго времени написано на греческомъ языкѣ. Изъ нихъ самая древняя и поучительная — „Книга Бытія“ Вѣнской Придворной Библіотеки. Изготовлена она, вѣроятно, въ V-мъ вѣкѣ, въ передней Азіи, быть можетъ, въ Антіохіи. 48 миніатюръ занимаютъ нижнюю половину страницъ, исписанныхъ серебряными буквами по пурпурному фону. Эти рисунки изображаютъ со-

http://lucl.kiev.ua/

бытія начальной еврейской исторіи, отъ грѣхопаденія Адама и Евы до погребенія Іакова. Отдѣльныя фигуры въ одной и той же композиціи повторяются понѣскольку разъ, въ различные моменты дѣйствія. Приэтомъ можно различить работу по крайней мѣрѣ двухъ художниковъ. Первыя двѣ-трети этихъ богатыхъ фигурами миніатюръ имѣютъ, вмѣсто задняго плана, пурпурный фонъ пергамента и расположены по большей части въ два болѣе или менѣе связанные между собой ряда, одинъ надъ другимъ; въ остальныхъ—ландшафтный заднiй планъ и голубое небо. Въ первыхъ преобладаетъ рисунокъ, во вторыхъ—живопись. Изъ первыхъ слѣдуетъ отмѣтить встрѣчу Елеазара съ Ревеккой, среди послѣднихъ — пиръ фараона и сцену принятія Іосифомъ его братьевъ (см. рис. на этой стр.; на заднемъ планѣ закалываютъ козловъ). Какъ тамъ, такъ и тутъ, сюжеты трактованы легко, бѣгло и живо, причемъ съ особенной любовью и идиллической широтой изображенъ сирійскій или малоазіатскій животный міръ.



Іосифъ принимаетъ своихъ братьевъ, миніатюра „Вѣнской Книги Бытія“, въ Придворной Библіотекѣ, въ Вѣнѣ. По Ф. Викгоффу.

Къ вѣнской Книгѣ Бытія ближе всего подходитъ написанный, правда, уже въ VI-мъ столѣтіи, пурпурный кодексъ Евангелія, хранящійся въ соборѣ города Россано (въ Калабріи). Десять изъ его пятнадцати миніатюръ (всѣ въ цѣлую страницу) представляютъ въ своей нижней половинѣ погрудныя изображенія пророковъ, въ верхней—новозавѣтныя сцены, изъ которыхъ, напримѣръ, Тайная Вечеря сочинена по той же схемѣ, какъ и Тайная Вечеря въ равеннской церкви Аполлинарія Новаго. Въ противоположность этому, весь листъ занимаетъ, напр., обширная композиція „Христосъ передъ Пилатомъ“. Ландшафтъ здѣсь уже совершенно отсутствуетъ; фигуры и лица, нѣсколько круто повернутыя въ профиль, болѣе схематичны по рисунку, чѣмъ въ вѣнской Книгѣ Бытія; колоритъ черезчуръярокъ, контуры очерчены уже болѣе рѣзко.

Россанской рукописи очень сродни изданная Г. Омономъ пурпурная рукопись, фрагменты которой, найденные въ Синопѣ, хранятся въ Па-

Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 9. Мозаика церкви С.-Витале, въ Равеннѣ.

Императрица Ѳеодора съ ея свитой (вверху). Кровавое и безкровное жертвоприношеніе Авраама (внизу).

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

рижской Національной библіотекѣ. Миніатюры этой рукописи, иллюстрирующія Евангеліе отъ Матѳея, занимаютъ только нижнюю половину листовъ, причемъ изображенія пророковъ помѣщены не подъ композиціями на евангельскія темы, а рядомъ съ ними. Отсутствуютъ нетолько ландшафтный задній планъ, но и полоса земли подъ ногами фигуръ. Спаситель является на пурпурномъ фонѣ пергамента бородатымъ, въ золотомъ одѣяніи, съ золотымъ нимбомъ.

Рядомъ съ вышеупомянутыми рукописями, изготовленными, несомнѣнно, на азіатскомъ Востокѣ, по всей вѣроятности, въ Сиріи, должно поставить два манускрипта, написанные на сирійскомъ языкѣ и тѣмъ самымъ свидѣтельствующіе о своемъ происхожденіи. Первый, знаменитый „Лаврентьевскій кодексъ“ Четвероевангелія, хранящійся въ библіотекѣ церкви св. Лаврентія, во Флоренціи, изготовленъ въ 586 г. монахомъ Рабулою въ одномъ изъ сирійскихъ монастырей. Въ началѣ рукописи, внутри изящныхъ, богато украшенныхъ аркадъ, впервые въ исторіи миніатюрной живописи помѣщены такъ называемые „каноны“ (таблицы для сравненія параллельныхъ мѣстъ четырехъ Евангелій), которыми часто начинаются средневѣковыя рукописи Четвероевангелія; впервые также, въ числѣ пяти главныхъ миніатюръ рукописи, мы встрѣчаемъ Распятіе: Христосъ изображенъ еще съ непоникшей головой, съ пригвожденными къ кресту порознь ногами, въ колобіи, безрукавной пурпурной сорочкѣ (см. рис. на этой стр.). Техника—еще живописная, но контурныя линіи стали чернѣе. Много схематичнѣе исполнены миніатюры (Христосъ и Богоматерь на престолѣ, Жертвоприношеніе Исаака) второго сирійскаго кодекса, открытаго Стриговскимъ въ библіотекѣ Эчміадзинскаго монастыря, въ Арменіи. Большой историко-художественный интересъ представляютъ символическое изображеніе „Источника жизни“ на одномъ изъ листовъ этой рукописи, равно какъ и вся ея восточно-эллинистическая орнаментика.


Распятіе и Воскресеніе Спасителя, миніатюра „Лаврентіевскаго кодекса“, во Флоренціи. По Лабарту.

Искусству Александріи новѣйшіе изслѣдователи приписываютъ „Коттонову Библію“ VI-го вѣка, хранящуюся въ Британскомъ Музеѣ, въ Лондонѣ. Александрію можно считать родиной также и знаменитаго ватиканскаго „Свитка Іисуса Навина“, при отнесеніи котораго къ VI столѣтію,

http://...

если даже считать эту рукопись копiей, не слѣдуетъ обращать вниманiя на надписи, прибавленныя позже. Текстъ этого свитка, напоминающаго собою свитки древняго Египта, на всемъ своемъ протяженiи украшенъ изображенiями сюжетовъ изъ Книги Iисуса Навина. Въ ихъ стилѣ видно своеобразное, но гармоничное сочетанiе контурнаго рисунка древне-египетскихъ миніатюръ съ „иллюзiонистской“ живописной манерой, вышедшей, вѣроятно, также изъ Египта. Изъ красокъ, преобладающiя — голубая и пурпурно-лиловая. Нѣкоторыя изображенiя указываютъ на тѣ же образцы, что и мозаичныя композицiи изъ жизни Iисуса Навина въ церкви св. Марiи Великой, въ Римѣ.



Пророкъ Енохъ, миніатюра рукописи Космы Индикоплевста, хранящейся въ Ватиканской Библiотекѣ. По А. Вентури.

Какъ полагаетъ Краусъ, александрiйскаго происхожденiя и рукописи Космы Индикоплевста (т. е. путешественника по Индiи); самая знаменитая изъ нихъ находится въ Ватиканѣ. Монахъ Косма, александрiецъ по происхожденiю, написалъ эту книгу, заключающую въ себѣ христiанскую космологiю, около 547 г. въ одномъ изъ синайскихъ монастырей. Аллегорическiя фигуры, каковы, напр., изображенiе Пляски въ видѣ цвѣтущей женщины и Смерти въ видѣ полунагого мальчика, — поздне-эллинистическаго стиля; но Давидъ является уже въ византiйскомъ императорскомъ одѣянiи. Пропорцiи тѣла (см., наприм., изображенiе пророка Еноха на нашемъ рисункѣ,) — вполнѣ правильныя; черныя линiи еще отсутствуютъ, по крайней мѣрѣ во внѣшнихъ очертанiяхъ фигуръ. Въ этихъ миніатюрахъ Кондаковъ видитъ расцвѣтъ собственно византiйскаго искусства. Несомнѣнно, Константинополь— родина „Книги растенiй врача Дiоскорида“, находящейся въ Вѣнской Придворной Библiотекѣ. Изъ посвятительнаго листа, золотое плетеное обрамленiе котораго обнаруживаетъ восточную геометризацiю орнаментальныхъ формъ, мы узнаемъ, что этотъ списокъ изготовленъ для принцессы Юлiаны Аницiи, умершей въ Константинополѣ, въ 527 году. Слѣдовательно, мы можемъ отнести эту рукопись, какъ то дѣлаетъ и Кондаковъ, признающiй ее даже за „первый византiйскiй манускриптъ“, къ началу VI-го вѣка. Главныя ея миніатюры, хорошо нарисованныя и еще живописно обработанныя, представляютъ два собранiя врачей на характерномъ для византiйскаго искусства золотомъ фонѣ,—первомъ золотомъ фонѣ въ дошедшихъ до насъ рукописяхъ, — и два олицетворенiя „Изобрѣтенiя“, въ видѣ женской фигуры, протягивающей Дiоскориду чудодѣйственный корень мандрагоры. Книга растенiй Дiоскорида имѣетъ важное значенiе не только для исторiи орнаментацiи полей манускрип-

http://lucl.kiev.ua/

товъ и золотого фона миніатюръ, но и для исторіи орнаментаціи иниціаловъ, намеки на которую, какъ указываетъ на то Дицъ, встрѣчаются въ алфавитномъ указателѣ растеній этой рукописи.

Изъ сохранившихся латинскихъ иллюстрированныхъ рукописей этихъ столѣтій, Четвероевангеліе Коллегіи Тѣла Христова, въ Кембриджѣ, съ его небольшими миніатюрами библейскаго содержанія, тяжелыя фигуры которыхъ напоминаютъ рельефы римскихъ саркофаговъ, написано нераньше конца VI-го столѣтія. VII-му вѣку, наконецъ, принадлежитъ изданный О. фонъ-Гебгардтомъ и много разъ описанный Ашбёрнгемскій Пентатевхъ Парижской Національной Библіотеки. Иллюстрирующія его довольно оживленныя сцены нарисованы крайне неумѣло въ отношеніи перспективы, уже въ духѣ средневѣковой миніатюрной живописи. До послѣдняго времени полагали, что эта рукопись изготовлена подъ вліяніемъ германскаго искусства, но Стриговскій, основываясь на восточныхъ мотивахъ ея иллюстрацій, призналъ за нею іудейско-александрійское происхожденіе.


Св. Сергій и Вакхъ, энкаустическая икона въ Кіевской Духовной Академіи. По І. Стриговскому.

Если въ настоящее время не для всѣхъ еще иллюстрированныхъ рукописей твердо установлена ихъ родина, то, во всякомъ случаѣ, обзоръ ихъ даетъ намъ понятіе о томъ перевѣсѣ, какой греко-восточное искусство въ самомъ широкомъ смыслѣ слова имѣло въ эту эпоху надъ римскимъ.

Въ высшей степени рѣдки произведенія станковой живописи, относящіяся къ разсматриваемому нами періоду. Стриговскій издалъ двѣ иконы съ погрудными изображеніями святыхъ, принадлежащія Кіевской Духовной Академіи и въ которыхъ какъ-бы продолжаетъ жить античная энкаустическая портретная живопись, знакомая намъ до сей поры только по египетскимъ портретамъ при муміяхъ (см. т. I, стр. 587; ср. стр. 484). Эти иконы, произведенія вѣроятно VI-го столѣтія, вышли изъ синайскаго монастыря. На одной (см. рис. на этой стр.) представлены св. Сергій и св. Вакхъ съ большими нимбами вокругъ головы; вверху, между ними,—ликъ Спасителя, окруженный также нимбомъ.

Съ прикладною живописью этого времени знакомятъ насъ, прежде всего, христіанскіе золоченые сосуды (см. выше, стр. 16), большинство которыхъ, и притомъ лучшихъ, принадлежитъ второй половинѣ IV-го вѣка. Находки, сопоставленныя Фопелемъ, указываютъ на то, что и эти сосуды изготовлялись также въ Александріи раньше, чѣмъ

въ Римѣ. На донышкахъ сосудовъ повторяются всѣ христіанскія изображенія катакомбныхъ фресокъ и римскихъ саркофаговъ. Нѣкоторые сюжеты, какъ, напр., „Распиливаніе пророка Исаіи", встрѣчаются исключительно здѣсь. Но дошедшіе до насъ черепки этихъ нѣкогда блиставшихъ позолотой и раскраской стеклянныхъ сосудовъ не настолько интересны въ художественномъ отношеніи, чтобы дольше останавливать на себѣ наше вниманіе.

Гораздо интереснѣе, какъ приложенія живописи къ ремеслу, льняныя, шерстяныя и шелковыя ткани этого времени. Литературные источники не оставляютъ никакого сомнѣнія насчетъ того, какую роль въ искусствѣ разсматриваемой эпохи играли украшенныя фигурными изображеніями и узорами матеріи церковныхъ завѣсъ и одеждъ. Но имѣлось лишь очень небольшое число памятниковъ этого рода, пока не были открыты христіанскія гробницы Египта, наполнившія европейскіе музеи богатѣйшими (хотя и сохранившимися большею частью въ лоскутьяхъ) образцами коптскаго ткацкаго искусства; они тщательно изучены Форреромъ, Гершпахомъ, Риглемъ, Стриговскимъ и др. Первымъ тремъ столѣтіямъ по Р. Хр. принадлежатъ пурпурныя полосы съ вытканными на нихъ бѣлымъ охотничьими сценами, крылатыми амурами, гладіаторами, героями и божествами. Начиная съ IV-го столѣтія, тканыя изображенія становятся одновременно христіанскими и цвѣтными. Въ V-мъ—VI-мъ столѣтіяхъ, при все ухудшающемся рисункѣ, они достигаютъ удивительной красочности. Далѣе, начиная съ VII-го вѣка, возрастающая геометризація узоровъ и фигуръ свидѣтельствуетъ о полной побѣдѣ коптскаго стиля надъ эллинистическимъ. Принадлежащая Форреру, въ Страсбургѣ, цвѣтная шелковая вышивка съ архіерейскаго паллія VI-го вѣка украшена уже вполнѣ схематично стилизированнымъ Распятіемъ. На одной ткани собранія Парижской Гобеленовской мануфактуры изображенъ на красномъ фонѣ коптскій святой, ошибочно считающійся св. Георгіемъ, скачущій верхомъ на конѣ (см. рис. на этой стр.). На коптскихъ тканяхъ Берлинскаго Художественно-Промышленнаго Музея изображенія (Даніилъ во рву львиномъ, Христосъ и ап. Петръ) оставлены натуральнаго цвѣта матеріи, на красномъ фонѣ. Узоры коптскихъ тканей поучительны особенно для исторіи орнаментики. Они



Коптская ткань съ изображеніемъ святого верхомъ на конѣ, изъ коллекціи Гобеленевской мануфактуры, въ Парижѣ. По М. Герспаху.

убѣждаютъ, что коптская орнаментика, хотя и восприняла нѣкоторые древне-египетскіе элементы, но вообще продолжала развиваться на почвѣ эллинистической традиціи въ восточномъ духѣ, а полная аналогія этихъ узоровъ съ орнаментальными мотивами мозаичныхъ обрамленій, миніатюръ и золоченыхъ сосудовъ свидѣтельствуетъ, что орнаментика во всемъ древне-христіанскомъ искусствѣ первоначально двигалась по общему пути, пока не одичала на Западѣ, и въ то же самое время не перешла на Востокѣ, подъ персидскимъ вліяніемъ, въ схематическую утонченность. Изъ античныхъ орнаментовъ, какъ на коптскихъ тканяхъ, такъ и въ церковныхъ мозаикахъ, продолжаютъ являться меандръ и простая волнистая полоса. Такъ называемые овы и шнуры перловъ (ср. т. I, стр. 279) въ рѣдкихъ случаяхъ сохраняютъ свою классическую форму; въ особенности шнуры перловъ то принимаютъ видъ разъединенныхъ и помѣщенныхъ рядомъ оваловъ и круглыхъ бусъ, то просто чередуются; составленные изъ дужекъ бордюры, нерѣдко усаженные розетками, какъ-бы предваряютъ романскіе аркатурные фризы. Круги и четырехугольники со вставленными въ нихъ четырехлистниками подготовляютъ аналогичный готическій вырѣзной орнаментъ. Древніе восточные зубцы пробуждаются къ новой жизни. Плетеный орнаментъ вездѣ имѣетъ наклонность переходить съ обрамленій на самыя панно, образуя новые варіанты плетенья на ряду со старыми.

Въ растительной орнаментикѣ, къ которой часто въ сильной степени примѣшиваются мотивы животнаго міра, кустистый аканѳъ развивается преимущественно въ вертикальномъ направленіи. Настоящій завитокъ аканѳа, подъ вліяніемъ восточнаго искусства, утрачиваетъ свою пышную римскую форму. Волнообразные стебли вновь выступаютъ яснѣе. Листья винограда и плюща получаютъ схематичную сердцевидную форму. Вообще именно въ области плоскостной орнаментаціи мы встрѣчаемся повсюду съ тѣмъ фактомъ, что накопленіе орнаментовъ въ западныхъ странахъ въ V—VII столѣтіяхъ вело къ нѣкоторому хаосу, въ которомъ крылись, однако, зародыши блестящаго будущаго, тогда какъ византійскому искусству, какъ и его дальне-восточнымъ предтечамъ, удалось уже теперь выкристаллизировать изъ унаслѣдованнаго запаса изящныя, хотя и незамысловатыя формы и комбинаціи.

3. Христіанская скульптура съ IV-го по VIII-ое столѣтіе.

Въ противоположность живописи, слульптура, со своими крупными, монументальными, согрѣтыми жизнью, высокоидейными произведеніями, получила доступъ въ церкви не тотчасъ послѣ побѣды христіанства. Древне-христіанская скульптура не создала ничего такого, что равнялось бы, въ отношеніи достоинства, съ мозаиками. Но катакомбнымъ фрескамъ соотвѣтствуютъ во многихъ отношеніяхъ рельефы саркофаговъ, миніатюрамъ — небольшіе, рѣзанные изъ слоновой кости рельефы. Такимъ образомъ, древне-христіанскую скульптуру составляли большею

http://luck.kiev.ua/

частью продукты прикладного искусства; они могли быть легко перемѣщаемы изъ одного пункта въ другой, и потому мѣсто ихъ находки не всегда указываетъ на ихъ происхожденіе, а такъ какъ, вслѣдствіе владычества турокъ, враждебныхъ всякаго рода изображеніямъ, отъ скульптуръ нѣкогда эллинистическаго Востока сохранились лишь ничтожные фрагменты, представляется труднымъ, для опредѣленія родины занесенныхъ на Западъ произведеній, открывать признаки, характеризующіе искусство главныхъ центровъ христіанскаго Востока. Всѣмъ, о чемъ догадываемся теперь по этой части, мы обязаны изслѣдованіямъ Байѐ, Штульфаута, Гревена и Стриговскаго.

Въ круглой скульптурѣ этого времени преобладали портреты, а также статуэтки Добраго Пастыря. О бронзовой конной статуѣ Теодориха Великаго въ Равеннѣ мы знаемъ только изъ письменнаго преданія. Величественную, византійски-строгую, бронзовую статую императора, красующуюся на рыночной площади города Барлетты, въ Нижней Италіи, обыкновенно считаютъ теперь изображеніемъ Θеодосія, но правильнѣе видѣть въ ней фигуру Ираклія (610—641). Самою знаменитою статуей святого разсматриваемой нами эпохи считалось бронзовое изваяніе апостола Петра, въ Петровскомъ соборѣ, въ Римѣ, до той поры, пока Викгоффъ не доказалъ, что ее слѣдуетъ отнести, самое раннее, къ XII-му столѣтію. Несмотря на вѣскія возраженія Вентури и другихъ, мы продолжаемъ раздѣлять мнѣніе Викгоффа; на позднее средневѣковье указываетъ уже внутренняя оживленность этой статуи при ея внѣшней неподвижности; кромѣ того, схематизированные такимъ образомъ завитки волосъ и бороды еще не встрѣчаются въ древне-христіанской пластикѣ. Статуэтки Добраго Пастыря получаютъ въ эту эпоху нѣсколько иной видъ (ср. выше, стр. 17): юноша держитъ въ правой рукѣ всѣ четыре ноги лежащаго на его спинѣ ягненка; въ лѣвой рукѣ у него — пастушескій посохъ. Лучше другихъ сохранившійся экземпляръ такихъ статуэтокъ, болѣе грубыхъ сравнительно съ до-константиновскими, находится въ Латеранскомъ музеѣ. Два другихъ принадлежатъ Константинопольскому музею, одинъ - Аθинскому Національному музею и одинъ—музею въ Спартѣ. Уже мѣста находки этихъ скульптуръ свидѣтельствуютъ объ ихъ эллинистическомъ происхожденіи.

Въ области древне-христіанской рельефной пластики, изъ множества посредственныхъ рельефовъ на саркофагахъ и рѣзныхъ изъ кости изображеній любопытны прежде всего нѣкоторыя произведенія особаго характера. Еще IV-му столѣтію принадлежитъ прямоугольный, теперь разобранный на части, ящичекъ слоновой кости въ христіанскомъ музеѣ Брешіи, признаваемый мощехранительницей (липсанотекой). Въ его рельефахъ, отличающихся искуснымъ раздѣленіемъ полей, спокойной ясностью композиціи и увѣренной чистотой формъ, сопоставлены вмѣстѣ важнѣйшія событія Ветхаго и Новаго Завѣтовъ. Эта изящная

http://lucl.kiev.ua/

вещица — несомнѣнно греко-восточнаго, вѣроятно, малоазійскаго, происхожденія.

На рубежѣ IV-го и V-го вѣковъ стоятъ вновь открытыя для науки Ад. Гольдшмидтомъ деревянныя двери портала церкви св. Амвросія, въ Миланѣ. Главныя паннò обѣихъ половинокъ заполнены рельефными изображеніями изъ исторіи Давида, но они такъ попорчены и реставрированы, что только два паннò, хранящіяся въ архивѣ этой церкви, могутъ считаться еще подлинными. Ихъ родина наврядъ ли можетъ быть опредѣлена.


Распятіе, рѣзной изъ дерева рельефъ на дверяхъ церкви св. Сабины, въ Римѣ. По I. Стриговскому.

Важнѣе для исторіи искусства и лучше сохранились знаменитыя деревянныя двери портала церкви св. Сабины, въ Римѣ, рѣзанныя въ V-мъ столѣтіи. Ихъ створки были украшены 28-ью удачно - размѣщенными рельефными, роскошно обрамленными паннò, изъ которыхъ дошли до насъ 10 малыхъ и 8 большихъ. Пять паннò содержатъ въ себѣ изображенія новозавѣтныхъ сюжетовъ, тринадцать представляютъ ветхозавѣтныя сцены. На первой слѣва доскѣ верхняго ряда изображено Распятіе (см. рис. на этой стр.). Три креста, обозначенные только концами поперечныхъ брусьевъ, стоятъ въ рядъ передъ фронтонами города. Спаситель почти вдвое больше, чѣмъ разбойники. Всѣ три фигуры — нагія, и только ихъ чресла прикрыты небольшими драпировками. Ступни ихъ ногъ поставлены врозь одна отъ другой. Формы здѣсь такъ грубы и безжизненны, какъ-будто искусство, вводя въ свои двери новое таинство, возвратилось къ своему младенчеству. Но другія сцены, какъ, напримѣръ, Взятіе пророка Иліи на небо, или Вознесеніе Господне, выполнены мастероватѣе, живѣе, и помѣщены въ болѣе богатой ландшафтной обстановкѣ; еще одухотвореннѣе и, вмѣстѣ съ тѣмъ, пластичнѣе такія композиціи, какъ, напр., торжественная апоѳеоза Церкви. Надъ этими дверями работало.

http://www.rusneb.ru/

несомнѣнно, три разныхъ рѣзчика; былъ ли въ ихъ числѣ хотя-бы одинъ римлянинъ? Стриговскій приводитъ основательные доводы въ пользу малоазіатскаго или сирійскаго происхожденія всѣхъ этихъ рельефовъ.



Передняя колонна киворія въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка. Съ фотографіи Найя, въ Венеціи.

Далѣе слѣдуетъ указать на мраморные амвоны изъ Ѳессалоникъ — произведенія, важнѣйшія части которыхъ находятся въ Константинопольскомъ музеѣ. Здѣсь, въ отдѣльныхъ фигурахъ, помѣщенныхъ въ нишахъ, изображено прибытіе и поклоненіе волхвовъ. Въ рединѣ сидитъ Богоматерь, съ Младенцемъ на лонѣ. Это — греческая, свѣжая, хотя и суровая въ декоративномъ отношеніи, работа V-го вѣка.

Настоящимъ шедевромъ древне-христіанской скульптуры является выложенное рѣзными пластинками слоновой кости епископское сѣдалище въ равенскомъ соборѣ, подаренное туда императоромъ Оттономъ III. По мнѣнію Вентури, оно изготовлено въ V-мъ вѣкѣ, въ Константинополѣ, по Гревену — нѣсколько позже, въ Александріи, по Стриговскому — въ Антіохіи, но, во всякомъ случаѣ, на христіанскомъ Востокѣ. Изъ фигуръ, заполняющихъ собою, между витыми колоннами, ниши передней стороны сѣдалища, наиболѣе замѣчательна средняя фигура Іоанна Крестителя. Изъ боковыхъ рельефовъ, слѣдуетъ отмѣтить эпизоды изъ исторіи Іосифа; египтяне, съ ихъ париками, рѣзко отличаются по типу отъ израильскихъ пастуховъ; верблюды изображены съ натуры.

Къ числу выдающихся произведеній древне-христіанской пластики принадлежатъ также двѣ переднія алебастровыя колонны киворія (балдахина надъ алтаремъ) собора св. Марка, въ Венеціи. По опредѣленію Габеленца, онѣ принадлежатъ началу VI-го вѣка и восточному — вѣроятно сирійскому — искусству. Быть можетъ, онѣ вывезены венеціанцами въ 1247 г., въ числѣ другихъ колоннъ, изъ церкви въ Полѣ. Каждая колонна (см. рис. на этой стр.) обвита девятью поясами рельефовъ, причемъ каждый поясъ раздѣленъ девятью полукруглыми арка-

ми на колонкахъ на ниши, въ которыхъ помѣщены изображенія сюжетовъ, заимствованныхъ изъ Новаго Завѣта и изъ апокрифическихъ евангелій, выполненныя высокимъ рельефомъ въ роскошномъ стилѣ. Двѣ заднія колонки киворія — позднѣйшія подражанія переднимъ.

Наконецъ, къ вышеупомянутымъ скульптурамъ надо причислить, какъ доказалъ это Стриговскій, шесть изогнутыхъ, рѣзанныхъ на слоновой кости рельефовъ каѳедры въ ахенскомъ соборѣ. Они изображаютъ „коптскаго святого верхомъ на конѣ", вѣроятно, императора Константина, какъ поборника святой вѣры, стоящаго воина, Изиду, нереидъ и двѣ фигуры Вакха; смѣсь языческихъ и христіанскихъ мотивовъ, равно какъ и одичалыя формы этихъ рельефовъ, суть ясные признаки ихъ принадлежности эллинистическо-египетскому, уже полу-коптскому стилю VII-го столѣтія.

Затѣмъ весьма поучительны пластическія произведенія изъ камня и дерева (къ художественно-промышленнымъ издѣліямъ изъ слоновой кости мы еще вернемся впослѣдствіи), которыя, въ особенности послѣ изысканій Стриговскаго, могутъ считаться руководящими памятниками для изученія мѣстнаго древне-христіанскаго искусства въ различныхъ кругахъ греческаго Востока, равно какъ и болѣе далекихъ христіанскихъ странъ.

Во главѣ скульптуръ египетскаго круга долженъ быть поставленъ относящійся, какъ можно думать, еще къ IV-му вѣку эллинистическо-христіанскій деревянный рѣзной рельефъ Берлинскаго музея, изображающій изгнаніе варваровъ съ религіознаго праздника. Съ оживленными, подвижными фигурами воиновъ этого рельефа можно сравнить сражающихся всадниковъ на огромномъ порфировомъ саркофагѣ Ватиканскаго музея, въ Римѣ, принимаемомъ за гробницу матери Константина. Фрагменты подобныхъ саркофаговъ были находимы не только въ Константинополѣ, но и въ Александріи. Изъ Египта—и самый порфиръ. Поэтому мы должны предполагать, что не только саркофагъ матери Константина, но и его панданъ въ Ватиканѣ, знаменитый, украшенный завитками лозы и крылатыми малютками-геніями, собирающими виноградъ, порфировый саркофагъ, въ которомъ была погребена дочь Константина, изготовлены въ Александріи. Въ VI-омъ столѣтіи вырѣзаны полныя жизни деревянные рельефы церкви Эль-Му-Аллака, въ Старомъ Каирѣ, изображающіе Входъ Господень во Іерусалимъ и Вознесеніе. Спаситель представленъ, какъ въ византійскомъ искусствѣ, сидящимъ на ослѣ не по-мужски, а по-женски. Затѣмъ, „коптскому", въ собственномъ смыслѣ слова, искусству VII-го столѣтія принадлежитъ египетскій гробничный рельефъ съ изображеніемъ оранты, въ собраніи Голенищева въ Петербургѣ. Но большинство произведеній коптской каменной скульптуры, собранныхъ главнымъ образомъ въ Гизехтскомъ музеѣ, не настолько интересно въ художественномъ отношеніи, чтобы стоило останавливаться на нихъ.

http://lucl.kiev.ua/

Къ египетскому художественному кругу ближе всего примыкаетъ сирійско-палестинскій, на главные памятники котораго, какъ, напр., на колонны киворія церкви св. Марка въ Венеціи, уже указано нами выше.

Другой важной художественной провинціей того времени была Малая Азія. Во главѣ малоазійскаго круга, мы, вмѣстѣ съ Стриговскимъ, ставимъ прекрасный мраморный рельефъ Берлинскаго музея съ изображеніями Христа и апостоловъ почти въ натуральную величину. Благородство формъ, которымъ отличается фигура юнаго Спасителя, заставляетъ отнести это, къ сожалѣнію, нѣсколько вывѣтрившееся произведеніе къ IV-му столѣтію, несмотря на присутствіе въ немъ нимба съ крестомъ, появляющагося на Востокѣ раньше, чѣмъ на Западѣ. Христосъ, въ позѣ античнаго оратора, стоитъ между двумя апостолами въ увѣнчанной фронтономъ нишѣ; словно чеканенныя, обработанныя сверломъ колонки и антаблементъ этой ниши позволяютъ привести въ связь съ Малой Азіей также и найденные на Западѣ памятники пластики съ подобными архитектурными формами.

Въ Константинополѣ, ближайшимъ образомъ зависѣвшемъ отъ Малой Азіи, сохранились богатые фигурами рельефы на четырехъ сторонахъ воздвигнутаго Ѳеодосіемъ, въ 390 г., пьедестала египетсаго обелиска, на которыхъ изображены въ неподвижныхъ позахъ церемоніи, и фрагменты спиральныхъ рельефовъ съ колонны Аркадія, историческаго содержанія (ср. выше, стр. 36). Но особенно любопытны два, обвитыхъ свѣжо и натурально изваянной виноградной лозой, барабана колонны въ Константинопольскомъ музеѣ, съ очень жизненными изображеніями животныхъ и уже нѣсколько схематичными человѣческими фигурами, напр. въ „Крещеніи". Въ противоположность сирійско-египетскому кругу, Малая Азія и Константинополь образуютъ кругъ, который впервые можно назвать византійскимъ въ тѣсномъ смыслѣ слова; къ этому кругу въ занимающую насъ эпоху должно причислить и Старую Грецію.

На Западѣ, какъ на главные памятники древне-христіанской пластики, слѣдуетъ указать прежде всего на сохранившіеся въ большомъ количествѣ саркофаги. Заботясь объ ихъ художественности, христіане, какъ раньше и язычники, старались украшать и освящать послѣдніе тѣсные пріюты своихъ дорогихъ покойниковъ, и хотя художественные саркофаги иногда были заказываемы въ чужихъ краяхъ, однако большинство изготовлялось въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они употреблялись.

Римъ чрезвычайно богатъ древне-христіанскими мраморными гробницами, лицевыя стороны которыхъ, какъ доказалъ это Свобода, носятъ на себѣ слѣды нѣкогда бывшей на нихъ раскраски или позолоты. Главная сторона римскихъ саркофаговъ обыкновенно подраздѣлена на компартименты и украшена рельефами такимъ образомъ, что все свободное пространство вполнѣ занято симметричными изображеніями. Въ срединѣ часто помѣщаются главныя изображенія, или же поясные портреты умершихъ въ

http://luc.kiev.ua/

кругломъ обрамленіи, по угламъ — соотвѣтствующія другъ другу зданія, деревья, парадныя сѣдалища или декоративныя фигуры. Изображенія нерѣдко слѣдуютъ одно за другимъ безъ перерыва, такъ что границы отдѣльныхъ сюжетовъ опредѣляешь скорѣе умомъ, чѣмъ глазомъ. Но часто рельефъ расчлененъ въ вертикальномъ направленіи, обыкновенно посредствомъ аркадъ, а иногда деревьевъ; нерѣдко встрѣчается и горизонтальное расчлененіе, дающее два яруса изображеній. Въ выполненныхъ высокимъ рельефомъ украшеніяхъ послѣ-константиновскихъ саркофаговъ все еще замѣтны отголоски античнаго искусства. Крылатые маленькіе геніи держатъ круглыя рамы портретовъ; Амуръ обнимается съ Психеей; „Соль“ и „Луна“ (солнце и мѣсяцъ) царятъ на небѣ. На



Римскій христіанскій саркофагъ, въ Латеранѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

одномъ саркофагѣ Арльскаго музея мы видимъ Діоскуровъ, символизирующихъ собою вѣрность. Христіанскія изображенія, безусловно преобладающія, начинаются, какъ мы видѣли (ср. стр. 17), „Добрымъ Пастыремъ“ и другими символами, затѣмъ въ существенныхъ чертахъ своихъ примыкаютъ къ катакомбному циклу и мало-по-малу превращаются въ цѣлые ряды композицій на библейскія темы. На саркофагахъ появляются теперь сюжеты, чуждые катакомбной живописи; изъ Ветхаго Завѣта берутся, напр., Сотвореніе человѣка, Изгнаніе прародителей изъ Рая и Взятіе на небо пророка Иліи, изображенное на боковой сторонѣ одного римскаго саркофага, хранящагося въ Луврскомъ музеѣ; изъ Новаго Завѣта, напр., Христосъ во храмѣ, Лобзаніе Іуды и Вознесеніе Господне, связанное, на одномъ ватиканскомъ саркофагѣ, съ изображеніемъ неба въ видѣ дуги надъ головою человѣческой фигуры, олицетворяющей собою землю. Однако Распятіе еще отсутствуетъ и на этихъ саркофагахъ, большинство которыхъ относится къ 350—500 гг. по Р.Х. Всѣ саркофаги VI-го вѣка отличаются уже бѣдностью или грубостью формъ.

Весьма любопытенъ изданный Гризаромъ саркофагъ Юлія Басса (см. табл. 10), хранящійся въ сумракѣ Ватиканскихъ Гротовъ. Въ имѣющейся на немъ надписи указанъ 359-й годъ, но, по мнѣнію Ригля, не годъ изготовленія саркофага, который вѣроятно древнѣе, а годъ положенія въ него покойника. Украшающія его рельефныя изображенія, расположенныя въ два ряда, одинъ надъ другимъ, и отдѣленныя другъ отъ друга витыми колонками, представляютъ фигуры еще хорошей работы и благородныхъ пропорцій. Въ верхнемъ среднемъ полѣ сидитъ на престолѣ юный Спаситель; подъ его стопами — небо, изображенное



Саркофагъ св. Ѳеодора въ церкви S. Apollinare in Classe, въ Равеннѣ. Съ фотографіи Л. Риччи, въ Равеннѣ.

въ видѣ покрывала, дугообразно вздувающагося надъ головою небеснаго бога. Въ нижнемъ среднемъ полѣ представленъ въѣздъ Спасителя въ земной Іерусалимъ.

Изъ прочихъ римскихъ саркофаговъ укажемъ на болѣе поздній саркофагъ Латеранскаго музея (по указателю Фикера № 104), нѣкогда находившійся въ церкви св. Павла (см. рис. на стр. 73). Средину верхней полосы занимаетъ круглая рама съ портретами супружеской четы, для которой саркофагъ былъ предназначенъ. Библейскія сцены, обнаруживающія уже нѣкоторый параллелизмъ въ чередованіи ветхозавѣтныхъ сюжетовъ съ новозавѣтными, слѣдуютъ какъ въ верхнемъ, такъ и въ нижнемъ ряду, одна за другою непрерывно; разграниченіе одной сцены отъ другой состоитъ единственно въ томъ, что ихъ смежныя фигуры повернуты спиною другъ къ другу.

Христіанскими художественными произведеніями разсматриваемаго рода внѣ Рима особенно богата Южная Франція. Эти произведенія

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

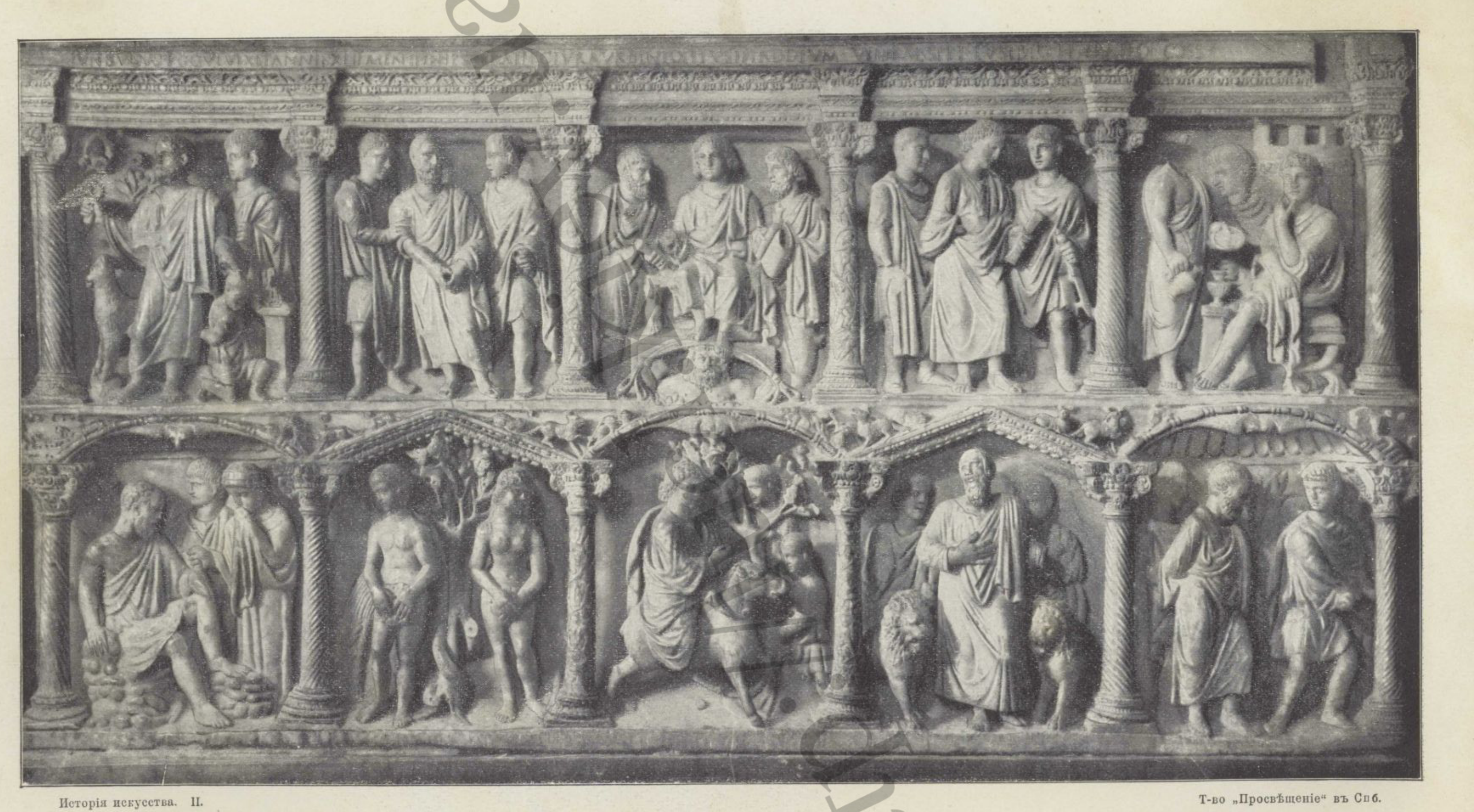


Табл. 10. Саркофагъ Юнія Басса, въ Ватиканскихъ Гротахъ, въ Римѣ.

Съ фотографіи Данези, въ Римѣ.

прославлены изданіями Ле-Блана, проложившаго путь къ ихъ изученію. Въ одномъ Арлѣ находится 79 христіанскихъ саркофаговъ, близко похожихъ на римскіе, тогда какъ 16 тулузскихъ и 8 нарбоннскихъ саркофаговъ отличаются отъ первыхъ своей суживающейся книзу формой. Но и въ Италіи древне-христіанскіе саркофаги сохранились не въ одномъ Римѣ. Ихъ одиннадцать въ пизанскомъ Кампо-Санто. Многочисленны и своеобразны саркофаги Равенны. Уже они одни убѣждаютъ въ невозможности смотрѣть на равеннское искусство, какъ на отпрыскъ римскаго. Въ ихъ общей формѣ прежде всего бросаются въ глаза высокія крышки, напоминающія собою гонтовыя или бревенчатыя кровли; они часто украшены монограммами, крестами или вѣнками. Затѣмъ, въ ихъ изображеніяхъ нѣтъ римской скученности. Библейскія сцены, состоящія изъ небольшого числа симметрично расположенныхъ фигуръ, обыкновенно разсѣяны по гладкой поверхности плиты, причемъ выборъ сюжетовъ очень ограниченъ. Часто, въ срединѣ передней стороны изображенъ только стоящій или возсѣдающій на тронѣ Спаситель, къ которому съ обѣихъ сторонъ подходятъ святые со свитками или вѣнцами въ рукахъ, покрытыхъ краемъ одежды; все пространство рельефа ограничено пальмами и характеризовано, какъ отрѣзокъ вселенной. На боковыхъ сторонахъ бываютъ иногда представлены, какъ, напр., въ одномъ саркофагѣ равеннскаго музея, библейскія событія. Мѣсто самого Спасителя часто заступаетъ стоящій на холмѣ Агнецъ Божій; въ такомъ случаѣ, святыхъ по сторонамъ Спасителя замѣняютъ ягнята, какъ, напримѣръ, мы видимъ это на саркофагѣ мавзолея Галлы Плацидіи. Но вмѣсто Агнца нерѣдко изображенъ просто крестъ или монограмма имени Христова, какъ, напр., на саркофагѣ св. Ѳеодора въ церкви св. Аполлинарія инъ-Классе, гдѣ, сверхъ того, вмѣсто ягнятъ изображены павлины, а вмѣсто пальмъ — вьющіяся виноградныя лозы (см. рис. на стр. 74). Равеннскіе саркофаги съ фигурными композиціями вообще древнѣе украшенныхъ одними символами. По нимъ лучше всего видно, какъ быстро падала пластика послѣ эпохи расцвѣта Равенны.



Диптихъ консула Феликса 420-го года, въ Парижской Національной Библіотекѣ. По Вентури.

Тѣсно ограниченную, хотя и богатую саму по себѣ художественную область пластики представляетъ мелкая древне-христіанская рѣзьба изъ слоновой кости, среди продуктовъ которой главную роль играютъ двойныя доски (диптихи), отдѣльныя пластинки и прямоугольные или круглые ящички. Штульфаутъ пробовалъ распредѣлить важнѣйшія изъ до-

шедшихъ до насъ ранне-христіанскихъ издѣлій изъ слоновой кости по школамъ римской, миланской, равеннской и монцской. Но это дѣленіе нельзя установить на самомъ дѣлѣ. Идти по лабиринту изслѣдованія этой области въ настоящее время всего надежнѣе подъ руководствомъ Гревена и Феге.

Изъ диптиховъ, внутреннія стороны которыхъ предназначались для письма, а внѣшнія были украшаемы рѣзьбою, такъ называемые консульскіе диптихи были наслѣдіемъ языческаго Рима. Консулы и другія правительственныя лица раздаривали подобные, украшенные ихъ портретами диптихи въ торжественные и праздничные дни. Къ 406 г. относится диптихъ консула Аниція Проба, въ ризницѣ аостскаго собора, къ 420 г. — доска отъ диптиха консула Феликса, въ Парижской Національной Библіотекѣ (см. рис. на стр. 75). На этой доскѣ представленъ дородный сановникъ, въ парадной одеждѣ, стоящій между занавѣсками балдахина; V-му столѣтію, вѣроятно, принадлежатъ также четыре извѣстныя пластинки Британскаго музея, составлявшія части ящика, съ изображеніями поучающаго Христа, Суда Пилата (см. рис. на этой стр.), Распятія и Воскресенія; большеголовыя и приземистыя фигуры расположены тѣмъ немепѣе довольно хорошо. По нашему мнѣнію, эти рельефы скорѣе римскаго, чѣмъ греческаго происхожденія. Этимъ и другимъ подобнымъ цроизведеніямъ можно противопоставить диптихъ Галлы Плацидіи, въ соборной ризницѣ Монцы, съ его длинными и тонкими фигурами, исполненный, очевидно, на другой, болѣе близкой къ греческому Востоку почвѣ. Вообще, уже a priori можно заключить, что рѣзьба на слоновой кости произошла изъ Африки, родины этой кости, и ведетъ свое начало не изъ Рима, а съ Востока. Лучшія издѣлія этого рода, если они даже и римскаго происхожденія, сработаны, несомнѣнно, руками греческихъ мастеровъ; образцомъ можетъ служить, напр., великолѣпная пластина мюнхенскаго Національнаго музея, въ нижней части которой изображены Жены мѵроносицы у Гроба Господня, а наверху, справа, — Вознесеніе Христово.



Пилатъ, передающій Христа народу, рѣзанный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Съ фотографіи.

Настоящимъ греко-восточнымъ духомъ вѣетъ отъ драгоцѣнной таблетки Британскаго музея, V-го вѣка (см. рис. на стр. 77), изображающей крылатаго ангела, нечеловѣчески-мощную и вмѣстѣ съ тѣмъ

http://...kiev.ua/

очень натуральную фигуру, стоящую на ступеняхъ роскошно-орнаментированной полукруглой ниши. Часто упоминаемый диптихъ Берлинскаго музея, съ изображеніями на одной доскѣ брадатаго Спасителя между апостолами Петромъ и Павломъ (см. рис. на стр. 78), а на другой Богоматери, сидящей на престолѣ между крылатыми ангелами, принадлежитъ VI-му вѣку и близокъ по стилю къ равеннскому епископскому сѣдалищу (ср. стр. 70).

Еще рядъ подобныхъ произведеній можетъ быть, съ значительной степенью вѣроятности, включенъ въ сирійско-египетскій кругъ. Сирійско-египетскою обыкновенно признаютъ, напр., небольшую овальную коробку слоновой кости въ Берлинскомъ музеѣ, съ рельефами, изображающими эпизоды юныхъ лѣтъ Спасителя. Во главѣ эллинистическо-александрійскихъ издѣлій подобнаго рода должно поставить знаменитую „пиксиду“ Берлинскаго музея, относящуюся къ IV-му столѣтію; на одной ея сторонѣ тонкимъ рельефомъ изображенъ юный Спаситель среди апостоловъ, на другой — Жертвоприношеніе Исаака. Къ числу лучшихъ эллинистическо-александрійскихъ издѣлій нѣсколько болѣе поздняго времени принадлежитъ много разъ описанная доска императорскаго диптиха въ Луврскомъ музеѣ, происходящая изъ коллекціи Барберини, въ Римѣ, съ изображеніемъ императора — вѣроятно, Константина Великаго — верхомъ на конѣ, какъ побѣдителя въ борьбѣ за святую вѣру. Александрійско-византійскимъ можно признать рельефъ трирскаго собора, представляющій перенесеніе мощей въ одну изъ константинопольскихъ церквей; уже египетско-коптскою признаетъ Стриговскій рѣзную „доску Христа“ равеннскаго музея, съ очень вытянутыми фигурами. И въ этой области научное изслѣдованіе еще далеко не сказало своего послѣдняго слова.



Крылатый ангелъ, рѣзанный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Съ фотографіи.

Древне-христіанскія металлическія издѣлія, имѣющія художественное значеніе, встрѣчаются рѣже, чѣмъ хорошая рѣзьба изъ кости. Среди серебряныхъ сосудовъ почетное мѣсто занимаетъ открытый всего въ 1894 г. четырехугольный сосудъ церкви Санъ-Назаро, въ Миланѣ, справедливо приписываемый Гревеномъ эллинистическому Востоку. На крышкѣ изображенъ Спаситель между хлѣбами и рыбами, по четыремъ сторонамъ — Богоматерь и три ветхозавѣтныя сцены, еще наполовину въ перспективной манерѣ. Великолѣпная ранне-христіанская бронзовая медаль, принадлежащая христіанскому музею Ватикана (см. рис. на стр. 79), изображаетъ характерныя головы ап. Петра, съ короткими волосами, и ап. Павла, съ лысою головою. Одна изъ самыхъ красивыхъ бронзовыхъ лампъ разсматриваемаго времени, имѣющая видъ

судна съ парусомъ, находится въ музеѣ Уффици, во Флоренціи. Кормчій этого судна символизируетъ собою Христа; на носу стоитъ молящійся матросъ. Упадокъ и измѣненіе формъ въ произведеніяхъ прикладного искусства происходятъ вездѣ по тѣмъ же законамъ, какъ и въ большихъ, чисто-художественныхъ произведеніяхъ. Только тамъ, гдѣ новый міръ формъ сталкивается со старымъ, мы въ правѣ ожидать новыхъ откровеній. Поэтому намъ надо окинуть бѣглымъ взглядомъ еще германскій Сѣверъ, шедшій своимъ собственнымъ путемъ именно въ этой области. Вестготскія, лангобардскія и франкскія металлическія издѣлія VI-го и VII-го вѣковъ свидѣтельствуютъ о существованіи внутренней связи во всемъ германскомъ прикладномъ искусствѣ этой эпохи, еще родственномъ искусству первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ.



Спаситель съ апостолами Петромъ и Павломъ, древне-христіанскій рельефъ на слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи этого музея.

Въ германскихъ металлическихъ издѣліяхъ этой поры, служившихъ христіанскимъ цѣлямъ, христіанскіе символы и фигурныя изображенія лишь изрѣдка примѣшиваются къ знакомымъ намъ уже изъ перваго тома (ср. стр. 623 и сл.) орнаментальнымъ мотивамъ языческой эпохи меровингскаго искусства. Съ одной стороны, для украшенія металлическихъ бляхъ употребляется роскошная, но грубая, явившаяся вѣроятно въ сассанидскомъ царствѣ, ячеистая глазурь (verroterie cloisonnée), въ которой узоръ обыкновенно составленъ изъ красныхъ камней или стекловидныхъ пастъ, раздѣленныхъ металлическими перегородками, съ другой стороны, по нашему мнѣнію, древне-германская, неправильная ленточная или ременная плетенка съ головами животныхъ, на ряду съ которой появляются трехугольники, ромбы, круги, диски, розетки и новый видъ плетенья съ широкими петлями, тогда какъ лиственный орнаментъ, неудачно подражающій античному, встрѣчается только у меровингскихъ франковъ, притомъ лишь наканунѣ каролингской эпохи. Къ концу VI-го столѣтія относится богато-украшенная красными камнями золотая корона лангобардской королевы Теодолинды, въ ризницѣ монцскаго собора; VII-му вѣку принадлежатъ родственныя по стилю вестготскія короны въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ, и въ Королевскомъ Арсеналѣ (Armeria Real), въ Мадридѣ. Въ меровингскихъ могилахъ находятъ, съ одной стороны, плоскіе христіанскіе кресты, покрытые древними языческими орнаментами, съ другой — бляхи обычнаго вида, украшен-

ныя древне-христіанскими фигурными изображеніями. Насколько безформенно выполнялись эти послѣднія, показываетъ, напримѣръ, изображеніе Даніила во рву львиномъ на одной бляхѣ, найденной въ могилахъ Лавиньи (см. рис. на этой стр.); но принципъ симметричнаго заполненія четырехугольной поверхности и здѣсь соблюденъ съ ненарушимой послѣдовательностью. Особенно знамениты издѣлья золотыхъ дѣлъ мастерства, принадлежащія той части франкскаго государства меровинговъ, которая входитъ теперь въ составъ Франціи. Епископы соперничали здѣсь съ королевскимъ дворомъ въ украшеніи церквей драгоцѣнностями. Этого мало: въ лицѣ св. Элигія, епископа нойонскаго (588—659), мы встрѣчаемъ здѣсь художника, пользовавшагося большою славою. Золотыхъ дѣлъ мастера до сего времени считаютъ его своимъ покровителемъ. До самой французской революціи еще сохранялись великолѣпныя произведенія, вышедшія изъ его рукъ, напр., чаша церкви Шелльскаго аббатства, близъ Парижа. Шедеврами св. Элигія были балдахины надъ гробницами св. Мартина въ Турѣ, св. Геновевы въ Парижѣ и св. Діонисія въ Сенъ-Дени. Изъ еще существующихъ произведеній св. Элигію приписывается нижняя половина трона Дагоберта I, въ Парижской Національной Библіотекѣ. Кромѣ того, во многихъ церквахъ сѣверо-восточной Франціи сохранились алтарныя украшенія (retables) и мощехранительницы, въ которыхъ отражается его художественное направленіе. На нихъ также довольно часто встрѣчаются неуклюжія фигуры, но вообще всѣ они стоятъ на почвѣ меровингской орнаментики. Уже произведенія этого рода заставляютъ насъ предчувствовать, что призваніемъ Средней Европы было поставить христіанское искусство лицомъ къ лицу съ новыми задачами.



Бронзовая медаль съ изображеніями ап. Петра и Павла, въ Ватиканскомъ Христіанскомъ музеѣ, въ Римѣ. По А. Вентури.



Даніилъ между двумя львами, металлическое украшеніе меровингской эпохи. По Л. Линденшмиту.

Исторія христіанскаго искусства до VIII-го столѣтія напоминаетъ намъ собою „бѣлую ночь“ тѣхъ странъ, гдѣ вечерняя заря сливается съ утренней. Вечерняя заря римско-эллинистическаго искусства была, вмѣстѣ съ тѣмъ, утренней зарей искусства христіанскаго. Въ послѣ-константиновскую эпоху главные европейскіе центры, Римъ, Константинополь, Миланъ и Равенна, въ теченіи нѣкотораго времени держатся особнякомъ одинъ отъ другого, разработывая каждый посвоему художественныя вліянія, идущія съ эллинистическаго и дальняго Востока. Что

http://lucl.kiev.ua/

Римъ, духовная столица христіанскаго міра, не принималъ никакого участія въ образованіи христіанскаго искусства, конечно, невѣроятно; достаточно одного взгляда на римскія катакомбы, базилики, мозаики и саркофаги, чтобы остеречь насъ отъ недооцѣнки художественныхъ заслугъ Вѣчнаго Города. Но изъ того обстоятельства, что въ Римѣ, послѣ его двухтысячелѣтняго, почти непрерывнаго духовнаго владычества надъ міромъ, больше всего сохранилось памятниковъ древне-христіанскаго искусства, было бы ошибочно дѣлать выводъ, что Римъ въ разсмотрѣнное нами время былъ исходнымъ пунктомъ и главнымъ средоточіемъ художественнаго движенія. Причины, побуждавшія римскихъ императоровъ переселяться въ Миланъ, Равенну, Константинополь, мѣшали Риму удерживать за собою руководительство въ искусствѣ; съ другой стороны, то обстоятельство, что Константинополь сдѣлался главнымъ политическимъ центромъ имперіи, легко объясняетъ намъ, почему именно здѣсь, на берегахъ Босфора, Золотого Рога и Мраморнаго моря, художественные импульсы, шедшіе изъ Малой Азіи, Сиріи и Египта, всего раньше и рѣшительнѣе привели къ тѣмъ преобразованіямъ формъ, которыя создали византійскій стиль, а потомъ положили на Западѣ начало романскому стилю.

http://lucl.kiev.ua/

Вторая книга.

Христіанское искусство ранняго средневѣковья, съ VIII-го по XI-ое столѣтіе.

I. Искусство христіанскаго Востока ок. 700—1050 гг.

1. Введеніе.—Византійское зодчество этой эпохи.

Новый періодъ, который мы назовемъ, въ противоположность христіанской древности, раннимъ средневѣковьемъ, постепенно смѣнялъ собою старый. Онъ былъ обусловленъ и ограниченъ—послѣ того, какъ побѣда ислама окончательно подавила эллинизмъ передне-азіатскихъ и египетскихъ культурныхъ центровъ, погрузившійся уже въ древне-христіанскую эпоху въ „объятія Востока", — въ Византіи могуществомъ и пышностью македонской династіи, а на Западѣ Европы—блестящимъ главенствомъ каролингской и оттоновской имперіи. Какъ тамъ, такъ и здѣсь, свѣтскіе и духовные властители сознательно стремились поддерживать связь съ классической древностью, ослабленную тѣмъ направленіемъ, которое приняло христіанское искусство эллинизированнаго, но теперь снова дѣлавшагося самобытнымъ, западно-азіатскаго Востока. То обстоятельство, что все это шедшее съ Востока движеніе (на нашъ взглядъ, въ существенныхъ чертахъ правильно охарактеризованное Стриговскимъ) ограничивалось зодчествомъ и орнаментикою, тогда какъ скульптура и живопись, регрессируя и уклоняясь въ сторону, тѣмъ неменѣе не покидали, по крайней мѣрѣ въ отдѣльныхъ формахъ, старой эллинистической основы, будетъ понятно само-собою, если принять въ соображеніе декоративный характеръ поздняго восточнаго искусства. Этотъ процессъ преобразованія архитектуры и орнаментики въ восточномъ духѣ, совершавшійся подъ вліяніемъ материковыхъ странъ Малой Азіи, Сиріи и Египта, въ Византіи былъ уже законченъ (съ сохраненіемъ, насколько было возможно, эллинистической основы) въ то время, когда на Западѣ, воспринимавшемъ восточныя теченія частью чрезъ Константинополь,

http://luchkiev.ua/

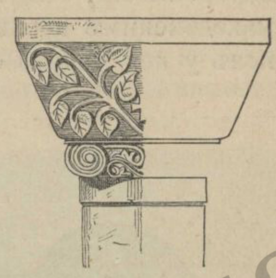
частью чрезъ Равенну и Миланъ, частью же, въ чемъ мы согласны съ Стриговскимъ, чрезъ древнюю колонію іонійцевъ, Марсель,—новыя формы еще только слагались. Изучая ихъ развитіе, мы не считаемъ возможнымъ совершенно упускать изъ вида эллинистическую традицію, шедшую чрезъ Римъ. Вообще на эволюцію художественныхъ стилей, часто крайне запутанную, мы не можемъ смотрѣть такъ просто и односторонне, какъ нѣкоторые другіе изслѣдователи. Именно въ области каролингскаго и оттоновскаго искусства съ полной ясностью обнаруживаются римско-эллистическія припоминанія, и именно на почвѣ Рима ранне-христіанская восточная традиція, носителями которой были монастыри, слилась потомъ съ особенными, сѣверными элементами въ такъ называемый „романскій“ архитектурный стиль, зачатки котораго замѣтны уже въ концѣ этой эпохи. Тѣмъ неменѣе, знакомство съ искусствомъ ранняго средневѣковья мы должны начать съ Востока.

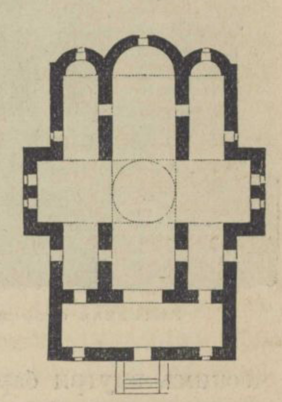
Потерявъ южныя и восточныя провинціи, отторгнутыя арабами, Византійская имперія въ своихъ новыхъ границахъ стала только крѣпче и сплоченнѣе. Константинополь былъ несомнѣнно самымъ могущественнымъ, богатымъ и пышнымъ европейскимъ городомъ того времени. Его корабли бороздили всѣ моря; его богато-украшенные костюмы опредѣляли моду всѣхъ городовъ; его шелковыя и золотыя издѣлья наводняли собою всѣ страны, но неприкладное искусство приходило здѣсь въ упадокъ. Насмѣшки побѣдоносныхъ исповѣдниковъ Аллаха надъ почитаніемъ иконъ, принявшимъ характеръ настоящаго идолопоклонства, нашли откликъ и на берегахъ Босфора. Императоры поставили себѣ задачей вернуть народъ къ культу первыхъ временъ христіанства, незнавшему иконъ. Левъ Исаврянинъ, съ цѣлью препятствовать наиболѣе грубымъ проявленіямъ иконопочитанія, въ 726 г. повелѣлъ вѣшать церковные образа повыше, а въ 728 г. совершенно запретилъ поклоняться имъ; Константинъ V, въ 754 г., приказалъ замазать известкой также церковныя мозаики и фрески, и хотя императрица Ирина, въ 788 г., возстановила почитаніе иконъ, однако большинство императоровъ первой половины IX-го вѣка были такими же иконоборцами, какъ и ея предшественникъ, Левъ IV. Только со смертью императора Ѳеофила (829—842) иконоборство прекратилось, когда вдова этого государя, императрица Ѳеодора, возвратила церквамъ ихъ прежнія святыни. Иконоборство привело всѣ изобразительныя искусства въ одинаково плачевное состояніе. Даже архитектура въ теченіе двухъ столѣтій (659—850) оставалась скованной. Разбила эти цѣпи только могущественная, покровительствовавшая искусству македонская династія (867—1057). При ней всѣ художества воспрянули къ новой жизни. Средневѣковое византійское искусство первой цвѣтущей поры пониманіемъ формъ, богатствомъ красокъ и техническими познаніями превосходило искусства всѣхъ другихъ европейскихъ странъ.

Уже основатель македонской династіи, Василій I (867—880), строя вновь и реставрируя зданія, содѣйствовалъ развитію обширной дѣятель-

http://nbuv.kiev.ua/

ности во всѣхъ отрасляхъ архитектуры. При немъ и при его преемникахъ, большой императорскій дворецъ въ Константинополѣ, благодаря новымъ круглымъ заламъ и куполамъ, получалъ все болѣе и болѣе восточный характеръ; въ то же время, въ церковномъ зодчествѣ, старый базиличный стиль, вполнѣ перейдя на Западъ, уступилъ въ Греціи свое мѣсто центральной и полубазиличной системамъ храмоздательства. Пятикупольная система развивалась все дальше и дальше. Но приэтомъ нѣкоторыя церкви македонской эпохи (изученіемъ которыхъ мы обязаны, главнымъ образомъ, Шуази, Байѐ, Стриговскому и Вульфу) сохраняли еще старое расположеніе пространства и распредѣленіе массъ, тогда какъ въ небольшихъ церквахъ выказывались уже особенности новаго архитектурнаго стиля, получившаго окончательное господство въ послѣдующую эпоху. Въ церквахъ этого новаго направленія, внѣшность расчленена болѣе сложно, а внутренность болѣе изящна. Наружныя стѣны, по образцу церкви св. Ирины (см. стр. 39), возобновленной въ VIII-мъ столѣтіи, оживляются въ Константинополѣ чередующимися рядами кирпича и тесаннаго камня. Окна превращаются въ узкія, высокія отверстія, нерѣдко раздѣленныя на два или на три пролета съ полуциркульнымъ верхомъ. Между куполомъ и крышей вставляется цилиндрическій или многогранно-призматическій „барабанъ“, украшенный снаружи аркадой изъ полуколоннъ, связанныхъ циркульными арками; эти послѣднія, врѣзываясь въ нижній край купола, придаютъ ему зубчатый и волнистый видъ. Во внутренности, попрежнему богато украшенной мозаиками, преобладаетъ крестообразная форма, подчеркнутая коробовыми сводами и обусловленная четырьмя свободно-стоящими главными подпорами средняго купола (разстояніе между ними равнялось ширинѣ абсиды); при небольшихъ размѣрахъ зданія, эти подпоры уже не состоятъ изъ массивныхъ четырехгранныхъ столбовъ, нерѣдко соединяющихся съ окружными стѣнами, а превращаются большею частью въ стройныя колонны.


Іоническая капитель со скошенными сторонами македонской эпохи Константинополя. По І. Стриговскомъ.

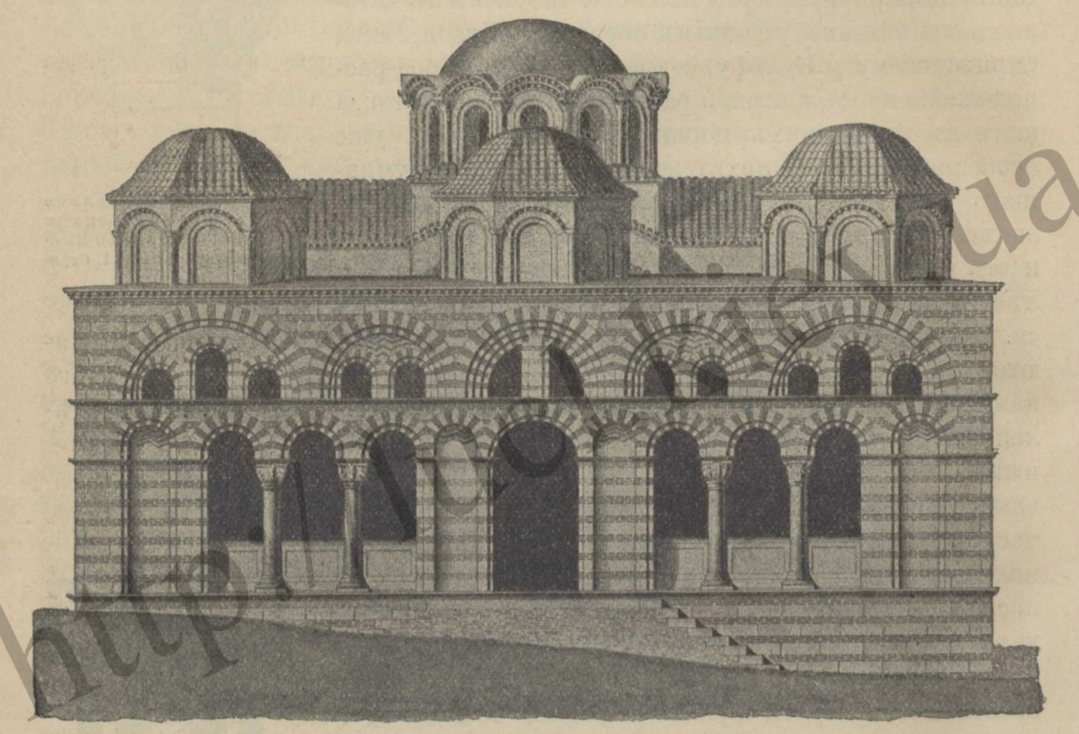

Планъ монастырской церкви въ Скрипу, въ Беотіи. По І. Стриговскому.

Сооруженій этого рода сохранилось въ Константинополѣ чрезвычайно мало. Отъ константинопольскихъ дворцовъ осталась только великолѣпная трехэтажная развалина со стройными полуциркульными арками, извѣстная теперь подъ названіемъ Текфуръ-Серай. Ея наружныя стѣны облицованы краснымъ кирпичомъ и плитами желтовато-бѣлаго мрамора, образующими красивые узоры. Мы не будемъ возвращаться къ подземнымъ водоемамъ, колонны которыхъ въ эту эпоху обыкновенно увѣнчаны

http://luclkiev.ua/

такъ называемой „іонической импостной капителью“ (см. рис. на стр. 83), въ которой іоническая, снабженная волютами подушка придавлена импостомъ.

Древнѣйшая изъ сохранившихся церквей (873—874) македонскаго времени находится въ Скрипу, въ Беотіи. Два взаимно-пересѣкающихся коробовыхъ свода подчеркиваютъ, какъ въ ея внѣшности, такъ и во внутренности, общую крестообразную форму плана; подобно почти всѣмъ македонскимъ церквамъ этого времени, она имѣетъ три абсиды, но куполъ у нея только одинъ, съ восьмигранньімъ снаружи и цилиндри-



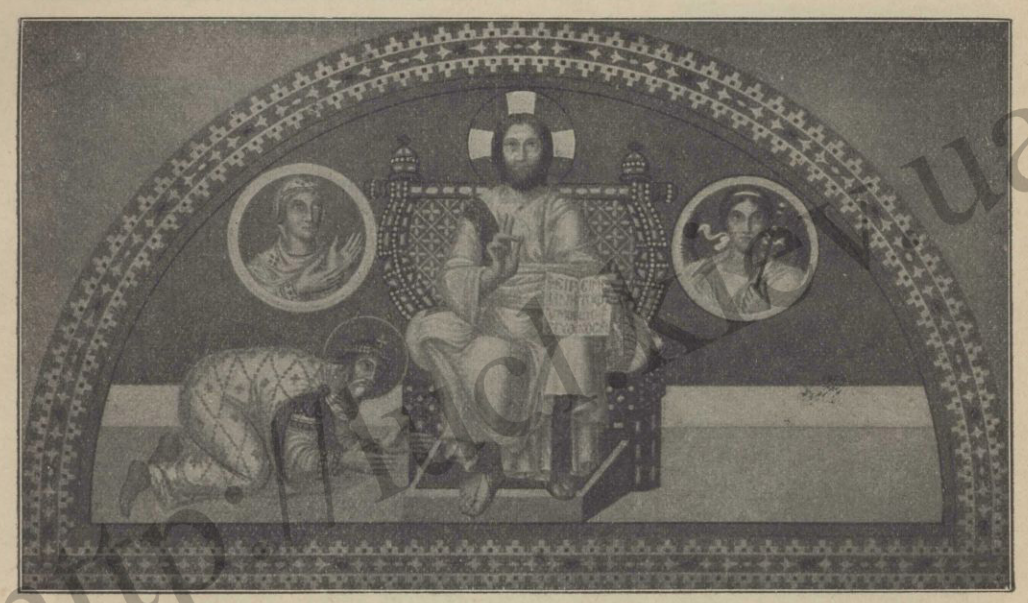
Западная сторона церкви Θеотокосъ, въ Константинополѣ. По Зальценбергу.

ческимъ внутри барабаномъ, возвышающимся надъ средокрестіемъ (см. рис. на стр. 83). Это—типичная крестообразная купольная церковь. Можно, вмѣстѣ съ Вульфомъ, принять, что и нѣкоторыя „купольныя базилики“, которыя мы встрѣчали (см. выше, стр. 31) въ предшествовавшую эпоху на малоазіатской почвѣ, были воздвигнуты лишь наканунѣ разсматриваемаго нами періода, а главное сооруженіе въ этомъ родѣ, церковь Успенія Богородицы (Коймисисъ) въ Никеѣ, принадлежитъ самому македонскому времени. Эта церковь, съ ея перекрытыми коробовымъ сводомъ боковыми кораблями и съ обширнымъ нартексомъ, представляетъ собою главный образецъ полубазиличныхъ купольныхъ церквей.

Къ началу XI-го столѣтія относится великолѣпнѣйшая изъ всѣхъ византійскихъ церквей Греціи—главная церковь знаменитаго монастыря

св. Луки въ Стиридѣ, въ Фокидѣ,—зданіе, которому Шульцъ и Барнсли посвятили спеціальное сочиненіе; полустолѣтіемъ позже построена церковь монастыря въ Дафни, близъ Аѳинъ, изданная Г. Миллѐ. Обѣ эти церкви увѣнчаны огромными, въ ширину всѣхъ трехъ абсидъ, куполами, покоющимися на восьми столбахъ, связанныхъ системой контрфорсовъ въ одно массивное и прочное цѣлое.

Подобную конструкцію мы находимъ въ церкви св. Никодима, въ Аѳинахъ (1045), главный куполъ которой окруженъ двѣнадцатью малыми куполами. Переходное мѣсто между старой и новой системами занимаетъ



Императоръ поклоняется Христу, сидящему на престолѣ. Мозаика въ нартексѣ храма св. Софіи въ Константинополѣ. По Зальценбергу.

любопытная, изданная впервые Стриговскимъ церковь Неа-Мони, на остр. Хіосѣ, построенная между 1042 и 1056 гг. Система восьмиугольныхъ подпоръ, характеризующая внутренность церквей монастыря св. Луки и монастыря Дафни, здѣсь отсутствуетъ, или, точнѣе сказать, выражена посредствомъ восьми паръ прислоненныхъ къ главнымъ стѣнамъ двойныхъ колоннъ, поставленныхъ другъ на друга. Куполъ лежитъ прямо на четырехугольникѣ окружной стѣны, всю ширину которой съ восточной стороны занимаютъ три абсидныя ниши.

Болѣе изящный стиль представленъ въ Константинополѣ церковью Богоматери, „Агіа Ѳеотокосъ" (см. рис. на стр. 84), сооруженной, по мнѣнію Шуази, Байе и др., въ IX-мъ столѣтіи. Здѣсь, барабанъ средняго купола поддерживаютъ четыре круглыя колонны, соединенныя арками; въ основаніи его—четыре паруса; три болѣе низкихъ купола высятся надъ нартексомъ; абсида открывается наружу аркадою, барабаны куполовъ укра-

шены снаружи также аркадами; облицовка стѣнъ — двуцвѣтная. Въ небольшой старой каѳедральной церкви Панагіа-Горгопико, въ Аѳинахъ, уже выказываются многія особенности новаго стиля. Изъ другихъ аѳинскихъ церквей, вполнѣ выражаютъ его красиво-расчлененная церковь Капникарайя и церковь Ѳеотокосъ (Богоматери), но образцовымъ памятникомъ этого стиля должна быть признана малая церковь того же названія въ монастырѣ св. Луки, въ Фокидѣ, высокій купольный барабанъ которой особенно граціозно возвышается на парусахъ, поддерживаемыхъ колоннами.

Въ македонское время начинаютъ основываться монастыри на далековдающейся въ море святой Аѳонской горѣ, занимающей одну изъ косъ



Молящаяся Богоматерь. Мозаика въ церкви Коймесисъ, въ Никеѣ По О. Вульфу.

Халкидскаго полуострова. Главныя зданія двадцати аѳонскихъ монастырей, въ которыхъ еще и теперь продолжаетъ существовать византійское искусство, обыкновенно окружены, по показанію Генриха Брокгауза, четырехугольнымъ дворомъ; его средину, въ противоположность западнымъ монастырямъ, занимаетъ отдѣльно стоящая купольная церковь, спеціальный типъ которой сложился, однако, уже нѣсколько позже.

2. Византійская живопись между 717 и 1057 гг.

Живопись и скульптура пострадали отъ иконоборства, разумѣется, гораздо больше, чѣмъ архитектура. Живопись укрылась за стѣны монастырей, но и тутъ не была въ полной безопасности отъ гонителей иконъ. Тѣмъ неменѣе, нѣкоторыя изъ дошедшихъ до насъ мозаикъ, по изслѣдованіямъ Смирнова и Вульфа, повидимому, восходятъ ко времени иконоборческихъ императоровъ изъ дома Льва Исаврянина (717—867).

При императрицѣ Иринѣ (797—802), на нѣкоторое время прекратившей гоненіе на иконы, исполнены мозаики въ алтарномъ пространствѣ церкви св. Софіи, въ Ѳессалоникахъ. Какъ въ большинствѣ византійскихъ церквей, въ абсидѣ этой церкви представлена сидящая на украшенномъ драгоцѣнными каменьями тронѣ Божія Матерь, съ Младенцемъ на рукахъ. Вѣроятно немногимъ позже изготовлена мозаика алтарнаго пространства въ церкви Успенія Богородицы, въ Никеѣ, относимая Дилемъ только къ XI-му вѣку. Какъ исключеніе, здѣсь въ абсидной мозаикѣ Богоматерь изображена не сидящей, а стоящей и прижимающей Младенца къ своей груди; по ту и другую стороны отъ нея — длинныя фигуры крылатыхъ ангеловъ, облеченныхъ въ узорчатыя одежды и славословящихъ Господа. Большей свѣжестью, ясностью и чистотою рисунка, правильною моделировкою и болѣе живымъ колоритомъ отличаются мозаики времени Василія I — такъ называемаго византійскаго „ренессанса“ послѣдней четверти IX-го столѣтія. Къ ихъ числу принадлежатъ, какъ это выясняется все больше и больше, великолѣпныя мозаики храма св. Софіи въ Константинополѣ, прежде всего, часто упоминаемая и воспроизводимая мозаика нартекса (см. рис. на стр. 85), въ которой изображенъ, у ногъ сидящаго на престолѣ Спасителя, колѣнопреклоненный бородатый императоръ, въ коронѣ, съ распростертыми руками; подлѣ Спасителя, въ круглыхъ медальонахъ, помѣщены погрудные, благородные по стилю, лики Богоматери и архангела Михаила. Затѣмъ, сюда же относится мозаика купола въ ѳессалоникійской церкви св. Софіи; въ срединѣ представленъ возносящійся на небо Спаситель, а вокругъ него, по краю купола, Богоматерь, апостолы и ангелы, въ позѣ орантовъ. Благородныя фигуры и полныя экспрессіи лица характеризуютъ и эту художественную и внутренне одухотворенную композицію. Образцомъ монументальнаго византійскаго искусства X-го вѣка служитъ, прежде всего, обширное (оконченное уже въ началѣ XI-го столѣтія) мозаичное украшеніе, покрывающее внутренность главной церкви упомянутаго выше монастыря св. Луки, въ Фокидѣ. И здѣсь, въ абсидѣ изображена Царица Небесная, сидящая на роскошномъ престолѣ. Въ срединѣ главнаго купола красовалась (теперь погибшая) суровая и величавая фигура Христа-Вседержителя; сонмъ апостоловъ, архангеловъ, святыхъ епископовъ и монаховъ и здѣсь окружаетъ Владыку вселенной. Въ нартексѣ, поясныя изображенія угодниковъ Божіихъ и гигантскія фигуры апостоловъ чередуются со


Хвастуны, изъ Хлудовской Псалтири въ Никольскомъ монастырѣ, подъ Москвой. По І. І. Тикканену.

сценами уничиженія и славы Господнихъ; надъ входной дверью помѣщено снова изображеніе Христа-Вседержителя. Строгая послѣдовательность задуманнаго ряда композицій и глубокій золотой фонъ объединяютъ отдѣльныя изображенія въ величественное идейное и художественное цѣлое, какъ съ внутренней, такъ и съ внѣшней стороны. Въ нѣкоторыхъ мозаикахъ еще отражается традиція лучшихъ временъ македонской династіи; но ихъ стиль вообще угловатѣе, жестче, неповоротливѣе. Черные контуры фигуръ болѣе грубы, компоновка сценъ крайне неумѣлая, на лицахъ застыло печальное выраженіе. Въ изображеніяхъ постепенно начинаетъ преобладать мрачный, аскетическій характеръ. Къ 1025 году, какъ указалъ Диль и подтвердили потомъ изслѣдованія Вульфа, относятся мозаики нартекса въ церкви Успенія Богородицы, въ Никеѣ: надъ порталомъ, полуфигура оранты съ воздѣтыми руками (изображающая, очевидно, Богоматерь) имѣетъ еще довольно чистыя формы, съ миндалевиднымъ разрѣзомъ глазъ, зрачки которыхъ полузакрыты верхними вѣками (см. рис. на стр. 86); въ срединѣ плоскаго купола—золотой крестъ, въ парусахъ — евангелисты, въ круглыхъ медальонахъ надъ ними—Христосъ, Іоаннъ Креститель и двое святыхъ. Въ этихъ послѣднихъ изображеніяхъ упадокъ формъ выказывается уже съ достаточной ясностью. Наконецъ, самому концу македонской эпохи [1042—1056] принадлежатъ мозаики церкви Неа-Мони, на о-вѣ Хіосѣ. Въ абсидѣ представлена Богоматерь, стоящая (какъ исключеніе) безъ Младенца, въ позѣ оранты; въ куполѣ—Христосъ-Вседержитель, на парусахъ — сидящія фигуры евангелистовъ и шестикрылые серафимы.



Пророкъ Аввакумъ, изъ Хлудовской Псалтири, въ Никольскомъ монастырѣ, подъ Москвой. По І. І. Тикканену.

Сцены изъ земной жизни Спасителя, хоры ангеловъ и фигуры апостоловъ дополняютъ этотъ циклъ изображеній, примыкающихъ уже къ болѣе позднимъ памятникамъ византійской живописи. Сплошной золотой фонъ, широкіе, часто красные контуры, ограниченное употребленіе ландшафтныхъ и архитектурныхъ заднихъ плановъ характерны для церковныхъ мозаикъ всей этой эпохи. Но тогда, какъ вначалѣ, при повтореніяхъ той или другой композиціи, детали трактуются свободно, эта свобода съ теченіемъ времени, суживается все болѣе и болѣе и, наконецъ, уступаетъ мѣсто полному господству опредѣленныхъ правилъ.

На ряду съ искусствомъ, имѣвшимъ общественный характеръ, и въ эту эпоху останавливаетъ на себѣ наше вниманіе монастырское и домашнее искусство миніатюръ. Лишь небольшое число византійскихъ лицевыхъ рукописей можетъ быть приписано эпохѣ иконоборства. Заслуживаетъ вниманія, что, по указанію Лабарта и Кондакова, именно въ

этихъ рукописяхъ миніатюры въ текстѣ встрѣчаются сравнительно рѣдко, уступая мѣсто художественно-орнаментированнымъ иниціаламъ (подобные же иниціалы, только болѣе характерные, появляются одновременно и на Западѣ). Къ IX-му столѣтію относится, напр., греческая рукопись Четвероевангелія, хранящаяся въ Британскомъ Музеѣ [Арондельское собраніе, № 547], и въ которой иниціалы составлены изъ рыбъ, птицъ или человѣческихъ тѣлъ; тому же времени принадлежатъ греческія рукописи монастыря св. Екатерины, на Синаѣ, представляющія полное развитіе этой своеобразной манеры орнаментаціи инаціаловъ. Только по окончаніи иконоборства миніатюра снова вступаетъ въ свои права.



Давидъ, играющій на лирѣ. Изъ рукописи Парижской Національной Библіотеки, подъ № 139-мъ. По І. І. Тикканену.

Въ средневѣковомъ византійскомъ иллюстрированіи псалтирей, составляющемъ одну изъ главныхъ отраслей миніатюрной живописи, различаютъ теперь два направленія, изслѣдованіемъ которыхъ, послѣ Шпрингера и Кондакова, занимался въ особенности Тикканенъ. Церковное или „монашески-богословское“, какъ его назвали, направленіе является вмѣстѣ съ тѣмъ и народно-символическимъ. Многочисленныя иллюстраціи, имѣющія цѣлью поученіе и наставленіе въ духѣ христіанской Церкви, сопровождаютъ текстъ въ видѣ легко-набросанныхъ на поляхъ и раскрашенныхъ рисунковъ, состоящихъ изъ небольшого числа фигуръ на фонѣ пергамента. Всегда фантастичные, они обнаруживаютъ нерѣдко, при передачѣ метафорическихъ образовъ псалмовъ, своего рода чувство дѣйствительности: лицемѣру крылатый ангелъ вырываетъ огромными клещами языкъ; злой дѣйствительно падаетъ въ вырытую имъ яму; безбожники, „возметаемые, какъ мякина вѣтромъ“, падаютъ на землю передъ струей воздуха, выдуваемаго юношеской фигурой изъ рога. Что приходитъ въ голову художнику при каждомъ стихѣ, то онъ и рисуетъ. Главный памятникъ этого направленія — такъ называемая Хлудовская Псалтирь, принадлежащая Никольскому монастырю,

близъ Москвы, и написанная, по всей вѣроятности, въ концѣ IX-го столѣтія. Въ ея миніатюрахъ, фигуры еще коротки и приземисты; лица, по большей части, лишены экспрессіи, но жесты фигуръ выразительны и жизненны. Среди красокъ, мѣстами слегка шрафированныхъ золотомъ, преобладаютъ васильково-голубая, желтая охра, блѣдно-розовая, тускло-зеленая, коричневая и пурпурная. Насколько причудливо изображены, напримѣръ, „хвастуны“ (псаломъ 72,9; „положиша на небеси уста своя, и языкъ ихъ прейде по землѣ“; см. рис. на стр. 87), настолько же проста и вмѣстѣ съ тѣмъ торжественна композиція, представляющая между восходящимъ и заходящимъ солнцемъ пророка Аввакума, который указываетъ на изображеннаго надъ нимъ Спасителя, какъ на единое и незаходящее солнце (см. рис. на стр. 88).

Съ этимъ церковнымъ или народно-символическимъ направленіемъ псалтирной живописи, въ X-мъ столѣтіи, начинаетъ состязаться другое, свѣтско-придворное направленіе, заботящееся нестолько о соблюденіи тѣсной связи иллюстрацій съ текстомъ, сколько объ украшеніи книги большими художественными композиціями. Важнѣйшій изъ памятниковъ этого направленія, знаменитый кодексъ Парижской Національной Библіотеки № 139, быть можетъ, самая прекрасная въ ряду всѣхъ иллюстрированныхъ рукописей. Изъ ея четырнадцати миніатюръ величиною въ листъ, первыя семь прославляютъ исключительно царя Давида, другія семь воспроизводятъ различныя ветхозавѣтныя событія. Исполненіе ихъ неодинаково. Нѣкоторыя миніатюры проникнуты настоящимъ античнымъ духомъ, и своими ландшафтами на фонѣ голубого неба, благородствомъ формъ и живописной техникой главныхъ фигуръ, равно какъ и включеніемъ въ композицію, въ качествѣ побочныхъ фигуръ, олицетвореній природы, живо напоминаютъ тѣ идиллическія помпейскія фрески, въ которыхъ мы признали александрійское вліяніе (см. т. I, стр. 581). Такова первая по порядку миніатюра [см. рис. на стр. 89], въ которой Давидъ изображенъ въ видѣ юнаго пастуха, играющаго на лирѣ, между женщиной, олицетворяющей собою „Мелодію“, и горнымъ божествомъ, „Виѳлеемомъ“; Давиду внимаетъ лѣсная нимфа. Олицетворенія, какъ и въ эсквилинскихъ ландшафтахъ Одиссеи (см. т. I, стр. 545 и сл.), объяснены надписями. Таковы также миніатюры „Давидъ предъ Наѳаномъ“, „Переходъ чрезъ Чермное море“ и „Моисей, получающій скрижали Завѣта“. Другія картины, съ частичнымъ или сплошнымъ золотымъ



Ап. Петръ и Павелъ, византійскія эмали въ собраніи А. Звенигородскаго. По I. Шульцу.

http://lib.kiev.ua/

фономъ, съ черными контурами и неподвижными, торжественными фигурами, несмотря на встрѣчающіеся въ нихъ античные мотивы, имѣютъ чисто-византійскій пошибъ; таковы, въ особенности „Апоѳеоза Давида“, въ которой мы видимъ его въ византійскомъ императорскомъ одѣяніи, среди олицетвореній „Мудрости“ и „Прорицанія“, и прекрасная картина, изображающая на золотомъ фонѣ молящагося пророка Исаію между фигурами „Ночи“ и „Утренней зари“. Къ числу псалтирей, которыя въ слѣдующемъ столѣтіи отличаются тѣмъ же направленіемъ, что и парижская псалтирь, не примыкая, однако, такъ близко, какъ ея лучшіе листы, къ античному искусству, принадлежатъ, напримѣръ, рукописи Ватиканской библіотеки, въ Римѣ, Амвросіанской библіотеки, въ Миланѣ, и христіанско-археологическаго собранія въ Берлинскомъ университетѣ, тогда какъ, напр., въ псалтири библіотеки св. Марка, въ Венеціи, написанной для Василія II (976—1025), уже являются, вмѣстѣ съ огрубѣніемъ техники, ненатуральныя пропорціи болѣе поздней поры византійскаго искусства.

Далѣе, къ IX—X столѣтіямъ относятся богато-украшенныя миніатюрами Евангелія и другія книги Священнаго Писанія, житія Богородицы и святыхъ, собранія проповѣдей (гомиліи) и менологіи (четьи-минеи). Изъ Евангелій слѣдуетъ указать на рукопись Парижской Національной библіотеки (греч. № 70), написанную для императора Никифора II (963—969). У евангелистовъ, головы которыхъ своей жизненностью напоминаютъ лучшую пору средневѣковаго византійскаго искусства, нѣтъ подъ ногами почвы, и они какъ-бы парятъ на золотомъ фонѣ. Изъ другихъ рукописей, особенной извѣстностью пользуются Гомиліи Григорія Назіанзскаго, въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 510), и Ватиканскій Менологій. Парижскій „Григорій Назіанскій“ написанъ для перваго императора македонской династіи, Василія I. Многочисленныя миніатюры, краски которыхъ, къ сожалѣнію, во многихъ мѣстахъ облупились, иллюстрируютъ сплошь все сочиненіе; онѣ обрамлены по большей части лишь простымъ золотымъ ободкомъ. Благословляющій Христосъ, на первомъ листѣ, изображенъ на золотомъ фонѣ, но огромное большинство миніатюръ имѣетъ синій фонъ; въ нѣсколькихъ случаяхъ, весь фонъ заполненъ ландшафтомъ. Сцены Ветхаго и Новаго Завѣтовъ чередуются съ эпизодами изъ житій святыхъ и символическими изображеніями. Повсюду еще видна античная традиція, хотя и переработанная въ византійскомъ духѣ. Лица святыхъ нерѣдко отличаются своими зеленоватыми тонами отъ красноватыхъ лицъ простыхъ смертныхъ. Щеки вездѣ подрумянены. Нагое тѣло, напримѣръ въ изображеніяхъ Адама и Евы,—правильныхъ пропорцій и сносной моделировки, но трактовано уже схематично и безъ глубокаго пониманія натуры. Головы — часто классической чистоты, но часто также и совершенно „византійскаго“ типа. Моисей, даже Соломонъ, изображаются еще юными и безбородыми; но голова Христа, греческаго типа, обрамлена короткой черной бородой. Инициалы нерѣдко оживлены золотомъ и красками; мѣстами

http://lucl.kiev.ua/

встрѣчаются символы, а въ концѣ рукописи — и лиственный или цвѣточный орнаментъ. Но все это очень далеко отъ каролингской орнаментаціи инициаловъ того же времени.

Неменѣе чисто-византійскій характеръ имѣетъ вышеназванный менологій Ватиканской библіотеки, написанный между 976 и 1025 годами. Сохранилась лишь часть этой рукописи съ изображеніями святыхъ, память которыхъ празднуется съ сентября по февраль, и съ ихъ житіями, но эта часть содержитъ въ себѣ неменѣе 430 миніатюръ; многія изъ нихъ— что составляетъ исключеніе для этого времени — снабжены подписями исполнившихъ ихъ художниковъ. Архитектурные и ландшафтные задніе планы составляютъ здѣсь еще общее правило. Нерѣдки голыя скалы съ подмытыми водою утесами; но вмѣсто неба, надъ ландшафтомъ простирается гладкій золотой фонъ. Спокойныя фигуры начерчены увѣренно и ясно, рисунокъ — правиленъ, но схематиченъ и слишкомъ мелоченъ. Лица—овальныя, на тонкихъ губахъ—страдальческое выраженіе. Брови, едва прерываясь надъ горбатымъ носомъ, образуютъ почти одну, густо проведенную линію. Спокойныя движенія часто напоминаютъ своей красотой антики но движенія болѣе или менѣе порывистыя, приводятъ къ невозможнымъ положеніямъ членовъ и грубымъ ошибкамъ въ рисункѣ. Такъ напр. мирная композиція Рождества Христова производитъ вполнѣ пріятное впечатлѣніе; наоборотъ, въ сценѣ Поклоненія волхвовъ, фигуры трехъ волхвовъ, которые поспѣшно идутъ въ предшествіи крылатаго ангела къ спокойно-сидящей на престолѣ Богоматери, совершенно искажены.

Въ разсматриваемую эпоху двѣ отрасли прикладной живописи, перегородочная эмаль на золотѣ и шелковыя узорчатыя ткани, равнымъ образомъ достигли въ Византіи до высокаго совершенства.

Техника перегородочной эмали (email cloisonne) въ существенныхъ своихъ чертахъ сводится къ тому, что контурныя линіи рисунка обозначаются тонкими золотыми перегородками, припаянными къ золотой пластинкѣ, и заключающіяся между ними пространства заполняются цвѣтными стекляными сплавами. Мнѣніе, будто перегородочная эмаль изобрѣтена лишь въ это время и въ Византіи, ошибочно: ея родину надо искать, быть можетъ, въ парѳянской или сассанидской Персіи. Во всякомъ случаѣ, она достигаетъ въ Константинополѣ, въ эпоху македонской династіи, такого высокаго совершенства въ техническомъ отношеніи, такой чистоты красочныхъ тоновъ, и такой тонкости рисунка, которымъ не найти равныхъ. На Западѣ, въ соборныхъ ризницахъ и въ коллекціяхъ, хранится значительное количество художественныхъ произведеній этого рода. Особенно славится передняя сторона иконы (pala d'oro), за главнымъ алтаремъ собора св. Марка, въ Венеціи. Эта икона была заказана въ 976 г., въ Константинополѣ, дожемъ Пьеро Орсеоло I, но лишь эмали верхняго ряда, напр. медальонъ съ изображеніемъ архангела Михаила и шесть эмалей со сценами Страстей Гос-

http://tuclkiev.ua/

подныхъ и дѣяній апостольскихъ, принадлежатъ цвѣтущей порѣ византійскаго искусства; остальныя эмали прибавлены позже. Неменѣе знаменита золотая „ставротека“ (ларецъ для храненія части св. Креста), принадлежащая собору Лимбурга на Ланѣ, отчасти собственноручное произведеніе византійскаго императора Константина VII Багрянороднаго (912—952), но оконченная только въ 976 г., для Василія II. Квадратное среднее поле крышки украшено величественнымъ и благороднымъ изображеніемъ Христа, возсѣдающаго на тронѣ, уже нѣсколько угрюмаго по типу; по сторонамъ Христа, на двухъ боковыхъ поляхъ, представлены Іоаннъ Предтеча и Богоматерь, сопровождаемые ангелами; въ каждомъ изъ остальныхъ полей — по два апостола. Фигуры, нѣсколько короткія, помѣщены на гладкомъ золотомъ фонѣ, безъ признаковъ почвы подъ ихъ ногами; ихъ симметричное расположеніе въ роскошномъ обрамленіи придаетъ эмалямъ ставротеки характеръ художественной законченности. Наконецъ, очень извѣстны, благодаря изданіямъ Іог. Шульца и Н. П. Кондакова, многочисленныя эмали собранія покойнаго А. Звенигородскаго. Особеннаго вниманія заслуживаютъ между ними небольшіе, предназначенные для ношенія на груди, круглые медальоны съ поясными изображеніями святыхъ (энколпіи); среди нихъ, весьма замѣчательна серія медальоновъ X-го столѣтія, состоящая изъ изображеній Спасителя и апостоловъ и чрезвычайно характеристичная для первой эпохи расцвѣта средневѣковаго византійскаго искусства. Здѣсь, какъ на многихъ другихъ произведеніяхъ этого рода, Спаситель, ап. Петръ и ап. Павелъ (см. рис. на стр. 90), даже будучи изображены en face, смотрятъ не прямо впередъ, а въ сторону. И въ живописи эмалей, тонкость работы и свѣжесть красокъ не въ состояніи сообщить внутреннюю жизнь схематично-правильному рисунку.

Недостатокъ мѣста не позволяетъ намъ подробно говорить о шелковыхъ матеріяхъ, которыя въ раннемъ средневѣковьи играютъ первенствующую роль въ ткацкомъ искусствѣ. Круглыя, овальныя или многоугольныя поля на тканяхъ орнаментированы обыкновенно стилизованными листьями и заполнены симметрично расположенными фигурами четвероногихъ животныхъ и птицъ. Роскошныя матеріи, употреблявшіяся въ изобиліи для украшенія церквей и дворцовъ, для ковровъ и подушекъ, для костюмовъ свѣтской и духовной знати, своими яркими тонами скрашивали и оживляли формы.

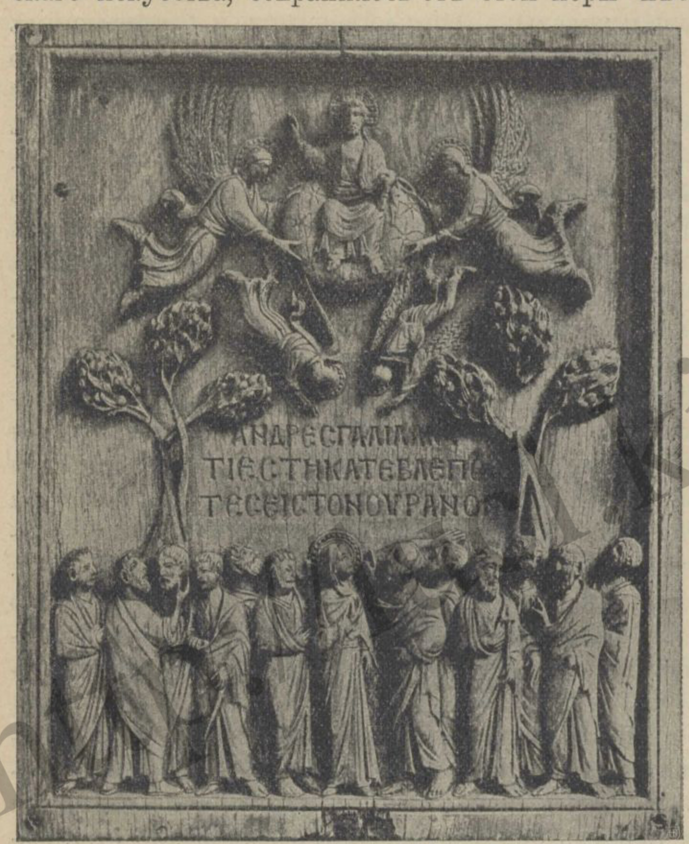
3. Византійская скульптура съ 850 г. по 1057 г.

Боясь укора въ идолопоклонствѣ со стороны своихъ сосѣдей-мусульманъ, византійскіе властители, послѣ возстановленія иконопочитанія, еще строже, чѣмъ предъ тѣмъ, запрещали круглыя пластическія изображенія святыхъ. Только по такимъ, чисто декоративнымъ фигурамъ, каковы напр. прекрасные ангелы, перенесенные потомъ въ венеціанскій соборъ св. Марка, можно догадываться, что статуи еще несовсѣмъ

http://dlib.kiev.ua/

исчезли въ то время изъ византійскаго искусства. Къ рельефу относились менѣе строго, но монументальнаго византійскаго рельефа уже болѣе не существовало.

Въ коптскомъ Старомъ Каирѣ, художественное развитіе котораго и послѣ арабскаго завоеванія шло параллельно съ эволюціей византійскаго искусства, сохранилось отъ этой поры нѣсколько церковныхъ деревянныхъ рельефовъ. VIII-му и IX-му столѣтіямъ принадлежатъ скульптуры деревянной алтарной преграды церкви Эль-Му-Аллака. „Благовѣщеніе", въ которомъ ангелъ стоитъ передъ Богоматерью, все еще сидящей, окружено арабесками стиля конца VIII-го вѣка. Вѣроятно около 1000 г. рѣзаны деревянныя двери въ церкви св. Георгія. Четыре ихъ панно заполнены арабскими орнаментами; на четырехъ другихъ изображено Благовѣщеніе, Посѣщеніе Елисаветы, Крещеніе Господне и Входъ во Іерусалимъ. Въ сценѣ Крещенія, Спаситель представленъ въ видѣ мальчика; Іорданъ поднимается Ему до плечъ. Въ сценѣ Входа во Іерусалимъ, Христосъ сидитъ на ослѣ, какъ въ византійскихъ изображеніяхъ, свѣсивъ ноги на одну сторону. Языкъ формъ, съ его еще довольно правильными пропорціями, указываетъ на принадлежность этихъ произведеній концу македонской эпохи.



Вознесеніе Господне, византійскій, рѣзанный на слоновой кости рельефъ, во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ.

Въ Константинополѣ вся скульптура обратилась теперь снова къ прикладному искусству; попрежнему, рѣзныя таблетки слоновой кости, къ которымъ присоединяются золотыя издѣлія, служатъ главными памятниками пластическихъ работъ византійскихъ мастеровъ. Развившись въ одномъ направленіи съ миніатюрам и, онѣ обнаруживаютъ много точекъ своего соприкосновенія съ этими послѣдними. Тамъ, гдѣ

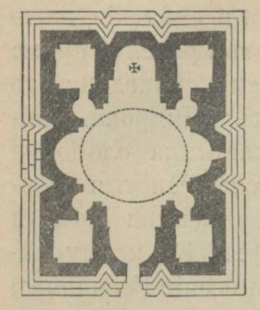
фигуры черезчуръ вытянуты, а позы умышленно неподвижны и безжизненны, мы имѣемъ обыкновенно дѣло съ произведеніями, исполненными послѣ средины XI-го столѣтія.

Какъ и раньше, на слоновыхъ костяхъ преобладаютъ религіозные сюжеты, но на ряду съ ними продолжаютъ встрѣчаться и свѣтскіе, даже миѳологическіе сюжеты, скопированные, какъ указываетъ Гревенъ, прямо съ античныхъ образцовъ. Какъ наилучшее произведеніе македонскаго періода, приводится повсюду, по рисунку въ „Анналахъ“ Дидрона, принадлежавшая раньше г. де-Бастару, въ Парижѣ, пластинка слоновой кости съ изображеніемь Богоматери, сидящей на престолѣ. Чистыя очертанія лица, благородныя пропорціи, спокойно-величественная поза и экспрессія кротости выгодно отличаютъ этотъ рельефъ. Къ концу македонской эпохи мы относимъ строго-симметричное „Вознесеніе Господне“, во Флорентійскомъ Національномь музеѣ (см. рис. на стр. 94). Какъ интересные примѣры языческихъ сюжетовъ на слоновыхъ костяхъ этого времени, должны быть упомянуты изящные рельефы ящичка слоновой кости изъ Вероли, въ Кенсингтонскомъ музеѣ, въ Лондонѣ; здѣсь мы видимъ, напримѣръ, Европу на быкѣ и Ахилла у кентавра Хирона. Ящикомъ слоновой кости съ подобными миѳологическими изображеніями владѣетъ также Флорентійскій Національный музей. Ко времени между 1026 и 1034 гг. относятъ небольшой, изданный Брокгаузомъ, потиръ монастыря Ксиропотаму, на Аѳонѣ, вырѣзанный изъ мыльнаго камня (стеатита); онъ украшенъ небольшими рельефами литургическаго содержанія, удивительно тонкой работы. Изъ золотыхъ издѣлій, заслуживаетъ вниманія рельефная пластинка Луврскаго музея, въ Парижѣ, на которой изображены, въ византійскихъ формахъ македонскаго времени, ангелъ у Гроба Господня и двѣ мѵроносицы. Мы увидимъ ниже, какъ относительно-здоровый и жизненный византійскій языкъ формъ этого великаго двухсотлѣтія (приблизительно съ 850 по 1050 г.) уже въ началѣ слѣдующей затѣмъ эпохи становится вычурнымъ и манернымъ.

4. Армянское и грузинское искусство съ IX-го по XI-ое столѣтіе.

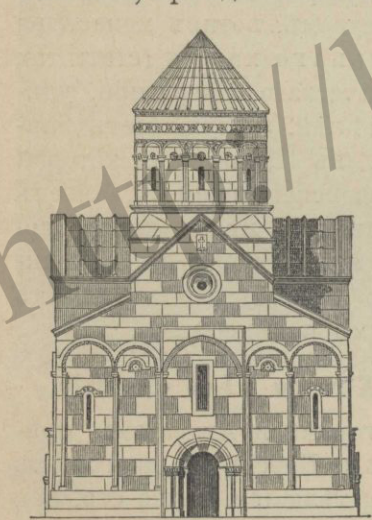
Прекрасная страна между Кавказскими горами и Араратомъ, прилегающая съ одной стороны къ Малой Азіи и Персіи, съ другой, къ Россіи, уже въ предыдущую эпоху, какъ мы видѣли (см. выше стр. 32), принимала живое участіе въ развитіи церковной центральной архитектуры. Съ IX-го столѣтія, въ армянскомъ искусствѣ ясно обнаруживается самобытное, національное направленіе. Для плана національно-армянскихъ церковныхъ построекъ этой эпохи характерна общая продолговатая форма, съ куполомъ, увѣнчивающимъ собою среднее пространство. Крестъ, который эти церкви образуютъ внутри,— не „греческій“, такъ какъ его восточный и западный концы длиннѣе сѣвернаго и южнаго, но и не „латинскій“, потому что восточный и западный концы имѣютъ равную длину: онъ — спеціально армянскій. Абсидныя ниши, внутри круглыя, не выступаютъ за

прямоугольныя очертанія плана. Фасады расчленены врѣзанными въ стѣны трехугольными нишами и фальшивыми арками. Куполъ лежитъ на многоугольномъ снаружи, внутри же часто кругломъ, прорѣзанномъ полукругло-арочными окнами барабанѣ; его собственная круглота маскируется снаружи пирамидальной или конической крышей. Геометрически-простыя формы сообщаютъ армянскимъ церквамъ, какъ снаружи, такъ и внутри, прелесть художественной законченности.



Планъ церкви св. Рифсимы, въ Вагаршападѣ. По К. Шназе.

Уже церковь св. Рифсимы, въ Вагаршападѣ, возникшая едва ли раньше 800 г., хотя обыкновенно ее считаютъ древнѣе двумя столѣтіями, выказываетъ эту систему въ самомъ послѣдовательномъ ея развитіи. Планъ этой церкви очень поучителенъ (см. рис. на этой стр.) Всѣ четыре стороны имѣютъ полукруглыя ниши, обозначенныя снаружи вдающимися въ толстыя стѣны трехугольными впадинами. Внутри имъ соотвѣтствуютъ сильно - выступающія впередъ пилястры, образующія систему опоръ, поддерживающихъ куполъ. Церковь въ Пицундѣ (въ Абхазіи), построенная, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, только въ X-мъ столѣтіи, прежде была относима также, самое позднее, къ VIII-му. Удлиненная западная часть этого храма дѣлаетъ его очень похожимъ на купольную базилику. Надъ его четырьмя главными столбами перекинуты подковообразныя арки. Въ болѣе позднихъ церквахъ появляется своеобразный національный армянскій орнаментъ, связанный, правда, нѣсколько искусственно съ отдѣльными архитектурными элементами. Античные растительные мотивы встрѣчаются рѣдко, гирлянды изъ завитковъ совсѣмъ отсутствуютъ, листья большею частью слѣдуютъ поодиночкѣ одинъ за другимъ; главную роль играетъ плетенка и ленточный орнаментъ. Капители и базы рѣдко встрѣчающихся колоннъ и болѣе частыхъ полуколоннъ состоятъ обыкновенно изъ округлыхъ подушекъ. Наконецъ, мѣстами на парусахъ и колоннахъ попадаются чисто-арабскіе мотивы сталактитовъ (см. т. I, стр. 757—763). Особенно богатъ развалинами церквей этого времени, среди которыхъ нерѣдки и восьмиугольныя въ планѣ, городъ Ани, такъ наз. „армянская Помпея“. Полуразрушенная, построенная изъ вулканическаго туфа патріаршая церковь Ани (см. рис. на этой стр.), оконченная въ 1010 г., представляла типичный примѣръ армянской церкви, имѣющей въ планѣ прямоугольникъ; однако, ея куполъ покоился



Видъ патріаршей церкви въ Ани, въ Арменіи, съ передней стороны. По Ш. Байе.

http://luck.kiev.ua/

уже не на системѣ опоръ, связанныхъ со стѣнами, а на четырехъ свободно стоявшихъ, сильно расчлененныхъ столбахъ, какъ въ болѣе древнихъ армянскихъ церквахъ (см. выше стр. 32). Вытянутая въ продольномъ направленіи и подраздѣленная на три нефа, эта церковь внутри напоминала собою базилику. Наружныя стѣны украшены фальшивыми арками. Характерны трехугольные фронтоны, возвышающіеся надъ каждымъ изъ четырехъ фасадовъ. Снаружи эти церкви производятъ впечатлѣніе еще бо̀льшей гармоничности, чѣмъ внутри.

Изъ своей родины армянскій стиль перешелъ въ Грузію, гдѣ, однако, при наличности шедшаго съ Чернаго Моря византійскаго вліянія, онъ отчасти утратилъ свою строгую послѣдовательность. Въ построенной около 1000 г. армянскимъ зодчимъ „Сіонской" церкви монастыря въ Картли, абсидная ниша на востокѣ и порталъ на западѣ выдаются наружу. Напротивъ, дошедшій до насъ въ развалинахъ кутаисскій соборъ (1003—1009) имѣетъ снаружи совершенно прямую восточную стѣну, какъ въ армянскихъ церквахъ, и представляетъ на западной сторонѣ нартексъ между двумя низкими башнеобразными частями. Капители колоннъ во внутренности церкви украшены византійскими лиственными завитками, наружныя же стѣны оживлены фальшивыми аркадами и покрыты своеобразно-прелестнымъ, хрупкимъ армянскимъ орнаментомъ.

Арменія и Грузія въ X-мъ и XI-мъ столѣтіяхъ еще не имѣли ни настоящей живописи, ни настоящей скульптуры. Даже для иллюстрированія рукописей въ этихъ странахъ пользовались, какъ указываетъ на то напр. Евангеліе эчміадзинскаго монастыря 989 г., болѣе древними сирійскими или современными византійскими миніатюрами, (см., напримѣръ, Евангеліе того же столѣтія въ библіотекѣ церкви св. Лазаря, близъ Венеціи). Оригинальные, нескопированные рисунки на поляхъ рукописей—грубы и нехудожественны. Первые признаки національнаго армянскаго стиля обнаруживаются въ Трапезунтскомъ Евангеліи, хранящемся въ библіотекѣ церкви св. Лазаря (№ 22); но этотъ національный стиль сводится въ концѣ концовъ лишь къ дальнѣйшему развитію заимствованныхъ изъ сассанидскаго искусства цвѣточныхъ пальметтъ (см. т. I, стр. 657) и подготовленныхъ византійскимъ искусствомъ иниціаловъ въ видѣ птицъ. Первыя армянскія пальметты попадаются уже въ упомянутомъ Трапезунтскомъ Евангеліи X-го вѣка, а птицы, хвосты которыхъ изогнуты въ формѣ буквъ, — въ одномъ армянскомъ Евангеліи XI-го вѣка, принадлежащемъ упомянутой библіотекѣ (№ 196). Эти составленные изъ птицъ иниціалы характерны для всей послѣдующей армянской миніатюрной живописи.

---

http://luckiev.ua/

II. Западное искусство съ VIII по XI столѣтіе.

1. Ранне-средневѣковое искусство Италіи и Испаніи, приблизительно 750—1050 гг.

Въ то время, какъ въ художественныхъ и культурныхъ областяхъ христіанскаго Востока, предѣлы котораго сузило распространеніе ислама, древній эллинизмъ съ примѣсью древне-азіатскихъ элементовъ продолжалъ лежать въ основѣ новаго греческаго искусства,—на Западѣ, подъ непосредственнымъ, какъ можно думать, хотя и не исключительнымъ вліяніемъ сирійскаго, египетскаго и малоазійскаго монастырскаго искусствъ (ср. стр. 81), образовалась та латино-германская смѣсь, которой должно было принадлежать будущее. Въ Верхней и Средней Италіи, за готами послѣдовали лангобарды, за лангобардами — франки. Наоборотъ, значительная часть Нижней Италіи, древней Великой Греціи, никогда не перестававшей говорить погречески, въ IX и X столѣтіяхъ фактически находилась еще подъ властью греческихъ императоровъ. Византійское искусство и византійская цивилизація, къ которымъ на Сѣверѣ тяготѣли Равенна и Венеція, пользовались въ эту эпоху въ Нижней Италіи, именно въ Калабріи, Базиликатѣ и Терра-д'Отранто, еще полнымъ правомъ гражданства. Слѣдуя Дилю, мы остановимся прежде всего на этомъ византійскомъ искусствѣ Нижней Италіи. Въ области архитектуры, для разсматриваемаго художественнаго направленія типична небольшая капелла св. Марка, въ Россано, IX или X столѣтія; ея пять куполовъ, какъ въ болѣе древнихъ церквахъ, не имѣютъ еще цилиндрическихъ барабановъ. Квадратный планъ четырьмя средними столбами раздѣленъ на девять меньшихъ квадратовъ; три восточныхъ квадрата заканчиваются полукруглыми абсидами одинаковой величины. Внутренность капеллы образуетъ изящное, строго замкнутое въ себѣ цѣлое. Въ области живописи, X столѣтію и началу XI принадлежатъ прежде всего нѣкоторыя византійскія фрески въ криптѣ церкви Санта-Маріа-делле-Граціе, близъ Карпаньяно (въ Терра д'Отранто). Изображеніе сидящаго на престолѣ Спасителя, съ длинными волосами, небольшой бородкой, длиннымъ прямымъ носомъ, пухлыми губами.



Спаситель на престолѣ, фреска въ церкви S. Maria delle Grazie, близъ Карпаньяно. По Х. Дилю.

http://irbis-nbuv.gov.ua / http://www.tl.kiev.ua/

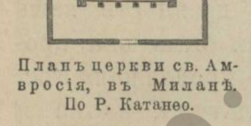
хорошо моделированными щеками и руками (см. рис. на стр. 98), относятъ къ 959 г.; другой Христосъ-Пантократоръ, болѣе аскетическаго и угрюмаго типа, написанъ въ 1020 г. Но самая замѣчательная фресковая роспись этого времени въ Нижней Италіи сохранилась на стѣнахъ одной крестообразной капеллы бенедиктинскаго монастыря въ Санъ-Винченцо, на р. Вольтурно. Она исполнена между 826 и 843 гг., по заказу аббата Эпифаніо, который самъ представленъ здѣсь у ногъ распятаго Спасителя. Въ этихъ фрескахъ, византійскихъ по своему основному характеру, моделированныхъ зелеными тѣнями, проглядываютъ, однако, нѣкоторыя западно-европейскія черты. Наконецъ, уже теперь слѣдуетъ бросить взглядъ на Сѣверъ и упомянуть о чисто-византійскихъ, написанныхъ греческими монахами македонскаго времени фрескахъ въ церкви св Маріи Древней, въ Римѣ (см. выше, стр. 53), скудные остатки которыхъ—роскошная женская фигура въ родѣ Юноны подлѣ Мадонны и неизвѣстнаго святого, — открытые подъ слоями позднѣйшей закраски, Вентури причисляетъ къ лучшимъ произведеніямъ византійскаго искусства.

Еще поучительнѣе для исторіи развитія художественныхъ формъ памятники искусства тѣхъ мѣстностей Верхней и Средней Италіи, которыя уже цѣлыя столѣтія фактически находились подъ властью германцевъ. Полукультурные народы Сѣвера, конечно, не могли дать много новаго итальянцамъ. Римско-эллинистическая древность, какъ ни далеко зашелъ процессъ ея разложенія, и какъ ни была она пропитана византійствомъ, и въ эту эпоху своего заката продолжала господствовать въ области умственной и духовной культуры, языка и искусства. Тѣмъ неменѣе, бѣлокурые завоеватели оставили въ Италіи отдѣльные слѣды своего родного, принесеннаго ими съ Сѣвера, искусства.

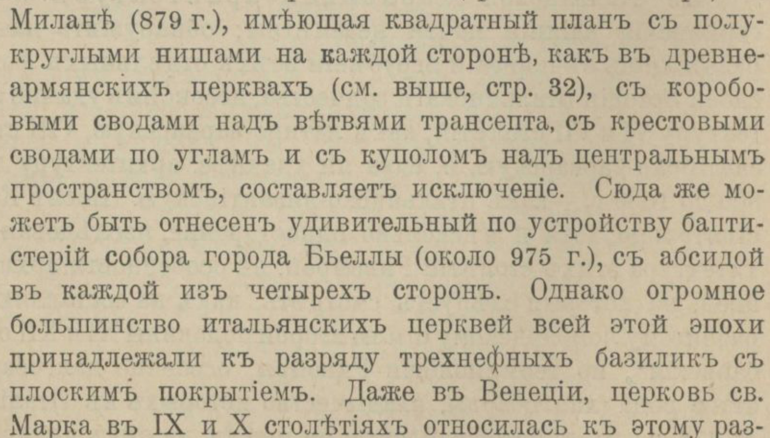
Въ итальянской церковной архитектурѣ и въ этотъ періодъ германскія вліянія почти незамѣтны; обнаружить ихъ можно было бы развѣ лишь въ порчѣ и огрубѣніи всѣхъ отдѣльныхъ формъ. Каттанео, въ своей исторіи итальянскаго зодчества, несовсѣмъ удачно обозначаетъ архитектуру VI и VII столѣтій, какъ латино-варварскую, VIII столѣтія—какъ византійско-варварскую, и, едва ли удачнѣе, архитектуру двухъ вѣковъ, съ 800 до 1000 г.,—какъ итальянско-византійскую. Послѣ Каттанео, очень обстоятельно, хотя и нѣсколько односторонне, изслѣдована итальянская архитектура этихъ столѣтій Ривойрой, въ особенности архитектура тѣхъ церквей, на которыя слѣдуетъ смотрѣть, какъ на составляющія переходъ къ развитому ломбардскому стилю второй половины XI и XII столѣтій. „До-ломбардскія", по терминологіи Ривойры, особенно лангобардскія постройки этого рода (лангобарды, владычество которыхъ въ Италіи длилось съ 568 до 774 г., въ дѣйствительности не имѣли на нихъ никакого вліянія), расчленены лизенами (плоскими выступами) и украшены глухими арками и карнизомъ, состоящимъ изъ ряда небольшихъ, часто подпертыхъ кронштейнами, висячихъ арокъ. Орнаментальные мотивы этого рода, кото-

http://tuclkiev.ua/

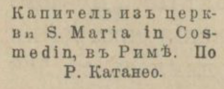
рые мы уже встрѣчали въ сиро-христіанской архитектурѣ, заимствованы здѣсь, несомнѣнно, отъ болѣе древнихъ равеннскихъ церквей. Изъ трехъ нефовъ, средній имѣетъ еще деревянное покрытіе, тогда какъ боковые иногда перекрыты крестовыми сводами. Въ качествѣ переходной ступени къ позднѣйшимъ наружнымъ колоннадамъ, наверху, между глухими арками, на стѣнѣ абсиды нерѣдко появляется рядъ простыхъ, вверху полукруглыхъ нишъ.


Планъ церкви св. Амвросія, въ Миланѣ. По Р. Катанео.

Въ каролингское и оттоновское время, приходская церковь въ Арліано, близъ Лукки, и древняя часть церкви св. Петра, въ Тосканеллѣ, VIII или IX столѣтія, показываютъ, какъ формировался этотъ стиль въ Средней Италіи. На Сѣверѣ первое мѣсто занимаютъ церковь Санъ-Сальваторе, въ Брешіи, и древнія части церкви св. Амвросія, въ Миланѣ. Самые раннія примѣры колоколенъ, которыя въ эту эпоху, какъ и на Востокѣ, еще связаны съ корпусомъ церкви, — колокольни собора въ Иврѣ (972—1010) и церкви во имя Богоматери, въ Сузѣ (1021). Въ иврейскомъ соборѣ, кромѣ того, имѣется уже низкій, перекрытый коробовымъ сводомъ обходъ вокругъ хора; въ церкви св. Аббондія, близъ Комо (1013), находятся древнѣйшія, по показанію Ривойры, настоящія импостныя капители съ закругленными внизу углами, а въ боковыхъ нефахъ церкви св. Флавіана, въ Монтефьясконе, — первые крестовые своды съ выпуклыми ребрами.


http://lucl.kiev.ua/

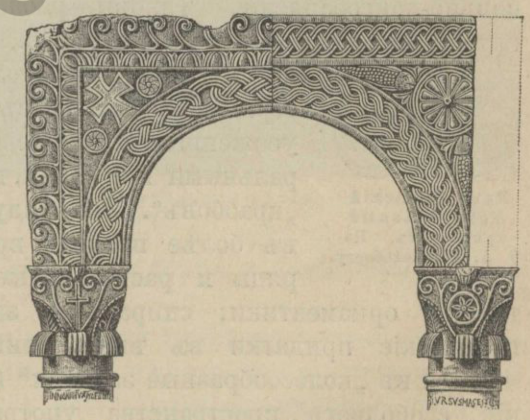
Церквей центральнаго типа въ Италіи, которыя относились бы къ этому времени, почти совсѣмъ не встрѣчается. Церковь св. Сатира, въ Миланѣ (879 г.), имѣющая квадратный планъ съ полукруглыми нишами на каждой сторонѣ, какъ въ древнеармянскихъ церквахъ (см. выше, стр. 32), съ коробовыми сводами надъ вѣтвями трансепта, съ крестовыми сводами по угламъ и съ куполомъ надъ центральнымъ пространствомъ, составляетъ исключеніе. Сюда же можетъ быть отнесенъ удивительный по устройству баптистерій собора города Бьеллы (около 975 г.), съ абсидой въ каждой изъ четырехъ сторонъ. Однако огромное большинство итальянскихъ церквей всей этой эпохи принадлежали къ разряду трехнефныхъ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ. Даже въ Венеціи, церковь св. Марка въ IX и X столѣтіяхъ относилась къ этому разряду и лишь въ послѣдующій періодъ получила свой нынѣшній видъ византійскаго пятикупольнаго храма. Характерно для итальянскихъ базиликъ этой поры, что алтарная сторона, подобно тому, какъ


Капитель изъ церкви S. Maria in Cosmedin, въ Римѣ. По Р. Катанео.

въ восточныхъ церквахъ, имѣетъ три абсиды, соотвѣтственно числу нефовъ: это является впервые въ церкви Санта-Марiа-инъ-Космединъ (772—795), затѣмъ въ церкви С.-Марiа-инъ-Домника (817—824), въ Римѣ, въ принадлежащей концу VIII столѣтiя базиличной криптѣ подъ брешiанской Круглой Церковью (La Rotonda), которую Каттанео справедливо относитъ лишь къ XI столѣтiю, и, наконецъ, въ возникшей въ IX столѣтiи части церкви св. Амвросiя въ Миланѣ (см. рис. на стр. 100). Равнымъ образомъ, итальянскiя капители колоннъ этого времени, которыя лишь въ рѣдкихъ случаяхъ брались изъ древне-римскихъ зданiй, представляютъ въ себѣ примѣси и искаженiя, преобразованiя и новообразованiя на основѣ традицiонныхъ греко-римскихъ и византiйскихъ формъ; крайне рѣдко замѣчаются намеки на германскую орнаментику. Капители колоннъ — испорченные варiанты коринѳскаго ордена и римскаго композита. Интересно сравнить капитель VIII вѣка церкви С.-Марiа-инъ-Космединъ, въ Римѣ (см. рис. на стр. 100), съ капителью IX вѣка въ церкви св. Сатира, въ Миланѣ (см. рис. на этой стр.), или капитель начала VIII вѣка въ церкви св. Георгiя (S. Giorgio di Valpolicella), близъ Вероны (см. рис. на стр. 101) съ болѣе поздней, хотя также VIII вѣка, капителью, хранящейся въ музеѣ Перуджiи (см. рис. на стр. 102). Варварскiй стиль послѣднихъ двухъ капителей имѣетъ, безспорно, германско-лангобардскiй оттѣнокъ.


Капитель изъ церкви св. Сатира, въ Миланѣ. По Р. Катанео.

Въ собственно орнаментальномъ искусствѣ Верхней и Средней Италiи, особенно въ орнаментальной скульптурѣ этой эпохи, первое мѣсто занимаютъ дѣйствительно лангобардскiя издѣлiя, своеобразный стиль которыхъ вырабатывается только къ концу V столѣтiя. Лангобарды, какъ показываютъ находки, собранныя въ музеяхъ Брешiи, Чивидале и Перуджiи, со своей сѣверной родины принесли въ Италiю тотъ животный и ленточный орнаментъ, съ которымъ мы уже познакомились, говоря объ языческомъ меровингскомъ искусствѣ (ср. т. I, стр. 623 и сл.). Только къ концу своего владычества въ Италiи, они начали вносить элементы этого сѣвернаго стиля, въ смѣси съ римскими и византiйскими мотивами и христiанскими символами, въ каменную орнаментику. Вопросъ о „слѣдахъ лангобардовъ въ итальянской пластикѣ перваго тысячелѣтiя“ изслѣдованъ Циммерманомъ и



Арка киворiя въ церкви S. Giorgio di Valpolicella, близъ Вероны. По Р. Катанео.

Штюкельбергомъ, выводы которыхъ, правда, встрѣтили въ Италіи, гдѣ противъ нихъ выступили Фонтана и другіе, меньшій успѣхъ, чѣмъ въ Германіи. Что эта каменная орнаментика—не византійская, а лангобардская, на то указалъ въ послѣднее время и Ривойра, вмѣстѣ съ тѣмъ отрицающій въ ней — не совсѣмъ послѣдовательно — какую бы то ни было сѣверную, германскую прослойку. Такъ, говоря о распространителяхъ этой орнаментики, товариществахъ архитекторовъ и скульпторовъ города Комо, maestranze comacine, онъ называетъ въ числѣ мастеровъ, объ именахъ и значеніи которыхъ, правда, все еще ведется споръ, такія чисто-нѣмецкія имена, какъ напр. Руодпертъ. Двухъ-, трехъ- и многорядныя ленточныя плетенки, образующія главную составную часть этого орнаментальнаго стиля, конечно, были въ ту пору общи искусству всѣхъ народовъ, какъ наслѣдіе сѣдой восточной древности; что касается до особаго (неправильнаго) вида ленточнаго плетенья, соединеннаго съ животными мотивами, свойственнаго германскому меровингскому стилю, слѣды его далеко не всегда обнаруживаются въ лангобардо-италійской орнаментальной пластикѣ съ полной ясностью, но иногда все-таки могутъ быть констатированы; съ другой стороны, нѣкоторые варіанты ленточнаго и ременнаго орнамента такъ сильно отличаются отъ византійской и римской плетенки, что заставляютъ признавать ихъ за національно-лангобардскіе. Таковы—расщепленіе каждой отдѣльной ленты глубокими надрѣзами на три части, круглое плетенье со вставленной въ него четырехугольной рамкой, которое Штюкельбергъ сравниваетъ съ „дномъ корзины", а также ленты, усаженныя происшедшими изъ волнистой полосы спиральными крючками, напоминающими собою готическихъ „краббовъ". На ряду съ ними встрѣчаются, особенно въ болѣе позднее время, астрагалы (шнуры перловъ), ряды и растительные завитки эллинистическо-византійской орнаментики; спиральные завитки нерѣдко получаютъ неорганическіе придатки въ видѣ спицъ, и такимъ образомъ превращаются въ „колесообразные завитки" (см. рис. на этой стр.). Для заполненія свободнаго пространства употребляются листья, гроздья винограда, кресты, рѣже — животныя христіанской символики. Иногда попадаются и человѣческія фигуры, но изображенныя до крайности неумѣло. Изъ своей родины, Верхней Италіи, лангобардское орнаментальное искусство проникло въ глубину Средней Италіи и въ Южную Францію. Къ числу главныхъ памятниковъ лангобардской орнаментики принадлежатъ (частью прибавленныя позже) рельефныя плиты ограды вокругъ крестильнаго водоема въ Чивидале, во Фріулѣ, сооруженнаго въ 737 г. На этихъ плитахъ нѣтъ недостатка въ античныхъ элементахъ, встрѣчаются даже грифы; но манера, въ которой на одной


Капитель, хранящаяся въ музеѣ Перуджіи. По Р. Катанео.


Лангобардскій колесообразный орнаментъ. По Э. А. Штюкельбергу.

изъ нихъ, исполненной по заказу патріарха Зигвальда (762—776), стилизированы головы животныхъ и пальметты, превращенныя въ елки, въ особенности же совершенно схематично-трактованные символы евангелистовъ, изобличаютъ не поздне-римскій и не византійскій стиль, а сѣверно-германскій. Характерна также грушеобразная голова ангела, символизирующаго собою св. Матѳея (см. рис. на этой стр.); съ ней сходна голова Спасителя на передней сторонѣ алтаря въ церкви Санъ-Мартино, въ Чивидале. Въ позднѣйшихъ произведеніяхъ, какъ напр. въ киворіи надъ алтаремъ св. Элевкадія, въ церкви св. Аполлинарія инъ-Классе,



Украшенная рельефомъ плита Зигвальда, часть крестильной купели въ Чивидале.
Съ фотографіи І. Вла, въ Вѣнѣ.

близъ Равенны, въ лангобардскій стиль все болѣе и болѣе привходятъ византійскіе элементы.

Между тѣмъ какъ итальянская каменная пластика остается варварскою, итальянская рѣзьба изъ слоновой кости въ разсматриваемое нами время продолжаетъ сохранять античныя припоминанія, причемъ нѣкоторая общность стиля связываетъ ее съ одновременными сѣверными, каролингскими слоново-костяными рельефами. Къ 752 г. относится пластинка слоновой кости, хранящаяся въ музеѣ Чивидале—„Рах“ *)

*) „Pax“ въ католическомъ церковномъ обиходѣ—сдѣланный изъ благороднаго металла съ чернетью или эмалью, изъ слоновой кости, изъ дерева или изъ другого матеріала небольшой образъ, къ которому во время торжественной обѣдни, когда поется „Agnus Dei“, священнодѣйствующій даетъ прикладываться членамъ причта и молящимся, обращаясь къ нимъ съ возгласомъ: „Pax vobiscum!“ („Миръ вамъ!“).

Прим. переводчика.

герцога Урса" — сработанная, какъ видно по имѣющейся на ней надписи, для Урса, герцога Ченедскаго. Въ обрамленіи изъ аканѳовыхъ листьевъ изображено Распятіе; на Спасителѣ нѣтъ никакой одежды, кромѣ широкаго передника; обѣ ноги Распятаго, какъ постоянно въ эту пору, изображены пригвожденными ко кресту каждая отдѣльно. Наверху, подлѣ креста, представлены солнце и луна въ видѣ полуфигуръ въ узкихъ одеждахъ съ рукавами, образующихъ мелкія складки; фигуры, стоящія подъ крестомъ,—неуклюжи и коротки. Однако фигура Спасителя— правильныхъ пропорцій, и въ техникѣ нагого тѣла еще чувствуется хорошая школа. Прочіе каролингскіе пластинки и ящички слоновой кости сопоставлены Клеменомъ, который приписываетъ имъ итальянское происхожденіе; другіе изданы Гревеномъ. Мы не имѣемъ возможности войдти въ ближайшее ихъ разсмотрѣніе.

Никакихъ признаковъ германскаго вліянія нельзя обнаружить въ верхне-итальянской и средне-итальянской живописи разсматриваемаго времени, иногда проникнутой византійскими теченіями, но вообще самобытно-варварской. Живописи миніатюръ въ эту пору въ Италіи уже почти не существовало. Рядомъ съ обиліемъ византійскихъ и франкскихъ лицевыхъ рукописей, Италія X вѣка можетъ похвастаться лишь скудно и грубо иллюстрированными свитками „Exultet" *). Но и мозаичная живопись, которую, ради большей послѣдовательности изложенія, мы уже прослѣдили въ Римѣ по IX столѣтіе (см. выше стр. 56 и 59), во второй его половинѣ пришла тамъ въ полный упадокъ. Между мозаикой въ абсидѣ церкви св. Марка (827—844) и мозаикой въ абсидѣ верхней церкви св. Климента (около 1112 г.), слѣдовательно, на протяженіи двухъ съ половиной столѣтій, мы вовсе не имѣемъ памятниковъ римской мозаичной живописи. Также и абсидная мозаика церкви св. Амвросія въ Миланѣ принадлежитъ — въ чемъ мы соглашаемся съ Каттанео—не IX столѣтію, а—самое раннее — концу XI вѣка. Однако потребность въ украшеніи стѣнъ храмовъ священными изображеніями не исчезла вмѣстѣ съ прочной, но слишкомъ дорогой мозаичной работой: ея мѣсто заступила болѣе дешевая фресковая живопись. Особымъ характеромъ отличаются остатки фресокъ 996 г. (Христосъ, Богоматерь, архангелъ Михаилъ и т. д.) въ небольшой капеллѣ св. Назарія, въ Веронѣ. Вентури обращаетъ вниманіе на ихъ родство съ нѣмецкими фресками и миніатюрами оттоновскаго вѣка. Полное развитіе западныхъ особенностей фресковой живописи мы встрѣчаемъ въ эту эпоху въ стѣнныхъ росписяхъ Рима и его окрестностей. VIII столѣтію принадлежатъ многочисленныя фрески

---

*) Католическій церковный гимнъ, сочиненный блаж. Августиномъ и начинающійся словомъ: „exultet", т. е. „да ликуетъ". Въ Великій Четвертокъ этотъ гимнъ читали съ амвона, причемъ часть свитка перекидывалась чрезъ край амвона, такъ, чтобы прихожане могли видѣть рисунки, украшавшія собою свитокъ; для чтеца эти рисунки представлялись вверхъ ногами. *Прим. переводчика.*

http://luclkiev.ua/

въ церкви св. Маріи Древней (см. выше, стр. 53), изображающія сцены изъ житія святыхъ. Къ IX и X столѣтіямъ и къ началу XI столѣтія относятся: „Христосъ въ славѣ“ на абсидной аркѣ церкви С.-Маріа-инъ-Космединъ, въ Римѣ, и выдержанныя въ мозаичномъ стилѣ абсидныя фрески церкви св. Иліи, между Непи и Чивита̀-Кастелланой, а также расположенныя между античными пилястрами, къ сожалѣнію, переписанныя, сцены Страстей Господнихъ и фигуры святыхъ въ церкви св. Урбана на Via Appia, близъ Рима. Въ церквахъ св. Иліи и св. Урбана мы снова



Аркадная галерея снаружи продольнаго корпуса церкви Санъ-Мигуель-де-Эскалада, близъ Леона. По М. Юнггенделю и К. Гурлиту.

встрѣчаемъ подписи художниковъ; но ихъ имена, совершенно неизвѣстныя, не говорятъ намъ ничего. Лучшее понятіе объ искусствѣ этого времени даютъ фрески крипты въ нижней церкви св. Климента, въ Римѣ, написанныя раньше 1084 г. — времени разрушенія верхней церкви. IX столѣтію принадлежатъ изображенія Христа, сидящаго на престолѣ между архангелами Михаиломъ и Гавріиломъ, въ нартексѣ, а также Распятія, Сошествія Спасителя во адъ, Воскресенія Христова и Вознесенія Богородицы на небо, въ среднемъ нефѣ слѣва, ближе ко входу. Контуры—черны, тона тѣла—желтоваты, но въ рисункѣ можно, хотя и съ трудомъ, замѣтить античныя традиціи. Къ X столѣтію, знаменующему собою въ Италіи глубочайшій упадокъ искусства, относится, между прочимъ, „Спаситель въ преддверіи ада“, въ концѣ праваго бокового нефа означенной церкви. Здѣсь впервые изображенъ настоящій дьяволъ, держащій Адама за ногу. Во фрескахъ нартекса и средняго нефа, принадлежащихъ XI столѣтію и

изображающихъ сцены изъ житій св. Климента и св. Алексія, замѣтны уже черты новаго стиля, разсмотрѣніе котораго выходитъ за предѣлы занимающаго насъ періода. Головы съ румяными щеками становятся меньше, но выразительнѣе; члены тѣла получаютъ смѣлыя движенія; чего еще не могутъ передать черты лица, то пробуется выразить жестами.

Совсѣмъ иное, чѣмъ въ Италіи, было положеніе ранняго средневѣковаго искусства въ Испаніи. Зеленое знамя пророка вѣяло надъ Сіеррой-Невадой и надо всѣмъ югомъ Испаніи. Въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (стр. 766 и сл.) мы познакомились съ пышнымъ расцвѣтомъ, котораго достигло мавританское искусство въ эти столѣтія на южно-испанской почвѣ. Христіанское искусство было оттѣснено на крайній сѣверъ полуострова, преимущественно въ королевство Леонъ. Въ Овіедо, Вильявисіосѣ и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ мѣстахъ сохранились церковныя постройки IX-го и X-го столѣтій; не обнаруживая большого полета художественной фантазіи, онѣ свидѣтельствуютъ однако о самостоятельной, хотя и находившейся въ связи съ одновременнымъ развитіемъ южно-французскаго искусства, переработкѣ древнехристіанской традиціи.

Къ началу разсматриваемой нами эпохи относится такъ наз. Камера-Санта, IX-го столѣтія, при готическомъ соборѣ въ Овіедо: это — родъ склепа, перекрытаго коробовымъ сводомъ, съ шестью пилястрами, изъ которыхъ каждая украшена двумя фигурами апостоловъ; послѣднія сильно вытянуты въ длину, но несовсѣмъ лишены художественности. Такой же видъ имѣетъ церковь Санта-Марія-де-Наранко, въ Овіедо, вдоль продольныхъ сторонъ которой впервые появляются какъ испанская особенность, наружныя колоннады, составляющія нѣкоторымъ образомъ промежуточную ступень между ранне-христіанскими нартексами и средневѣковыми галереями клуатровъ. Къ трехнефнымъ базиликамъ съ плоскимъ покрытіемъ въ разсматриваемую эпоху принадлежитъ освященная въ 893 г. бенедиктинская церковь Санъ-Сальвадоръ-де-Вальдедіосъ, близъ Вильявисіосы. Трансепта въ ней нѣтъ, хоръ отдѣленъ колоннами и арками отъ продольнаго корпуса, вдоль наружныхъ стѣнъ котораго также идетъ красивая колоннада. X-му столѣтію принадлежитъ трехнефная, прямоугольная въ планѣ, но уже снабженная трансептомъ церковь Санъ-Мигуель-де-Эскалада, близъ Леона. Характерно, что ея наружную галерею поддерживаютъ мавританскія подковообразныя арки (см. рис. на стр. 105), въ чемъ ясно выказывается арабское вліяніе, шедшее съ юга полуострова. Капители колоннъ напоминаютъ собою коринѳскій орденъ. Во внутренности этой церкви преобладаетъ примитивно простой, зубчатый орнаментъ. Настоящій расцвѣтъ испанскаго искусства начинается, однако, лишь со второй половины XI-го столѣтія.

http://lucl.kiev.ua/

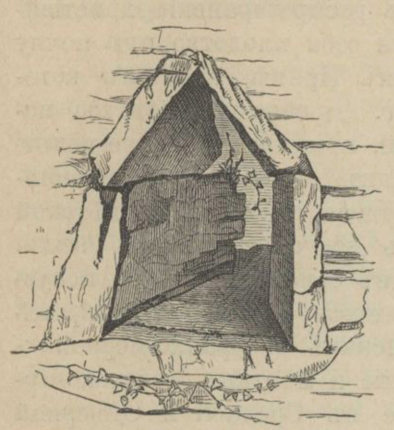
2. Раннее средневѣковое искусство Великобританіи и Ирландіи съ 650 г. по 1050 г.

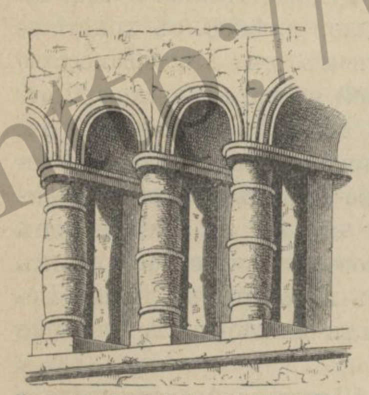
На счастливыхъ островахъ, омываемыхъ Сѣвернымъ Моремъ, христіанство уже въ очень раннюю пору пустило глубокіе корни; когда же англо-саксонское завоеваніе положило конецъ распространенію христіанства на югѣ Англіи, послѣднее нашло для себя плодотворную почву по ту сторону Ирландскаго Моря, въ зеленомъ Иринѣ, апостолъ котораго, Патрицій (св. Патрикъ), умеръ въ 492 г. Древне-христіанское искусство, принесенное вмѣстѣ съ новой вѣрой, приняло здѣсь, на кельтскихъ берегахъ, куда не ступала нога римлянъ, своеобразное во многихъ отношеніяхъ направленіе, представляющее собою смѣсь дѣтской неумѣлости съ сознательнымъ стремленіемъ къ опредѣленной цѣли. Это направленіе наблюдается прежде всего въ орнаментальномъ искусствѣ. Не подлежитъ сомнѣнію, что ирландская орнаментика, кромѣ христіанско-античныхъ (именно александрійскихъ) и франко-меровингскихъ элементовъ, содержитъ въ себѣ также и мѣстные, кельтско-ирладскіе. Ученіе, отрицающее существованіе въ Средней и Сѣверной Европѣ сколько-нибудь самостоятельнаго орнаментальнаго искусства, кажется намъ, уже при взглядѣ на искусство первобытныхъ народовъ, не выдерживающимъ критики. Даже при самой низкой оцѣнкѣ заимствованныхъ мотивовъ ирландской орнаментики, въ томъ, какъ ирландцы сумѣли претворить чуждые элементы въ новое, ярко-національное искусство, нельзя не видѣть самостоятельнаго художественнаго творчества. Изъ Ирландіи, это новое искусство было, вмѣстѣ съ христіанствомъ, перенесено ирландскимъ духовенствомъ въ англо-сакскую Англію и въ оставшуюся, въ значительной своей части, кельтскою Шотландію, а затѣмъ и на континентъ. Уже въ началѣ VII-го столѣтія, ирландецъ Колумбанъ проповѣдывалъ на Боденскомъ озерѣ; его соотечественникъ, Галлъ, основалъ въ 614 г. аббатство Санктъ-Галленъ; великій англо-саксъ Винфридъ (св. Бонифацій), съ 747 г. архіепископъ майнцкій, былъ убитъ при обращеніи фризовъ въ христіанство (въ 755 г.). Извѣстный ученый, Алькуинъ, другъ и совѣтникъ Карла Великаго, родившійся въ 735 г. въ Іоркѣ, былъ англо-саксъ, подобно Винфриду.

Какъ въ Ирландіи, такъ и въ Англіи съ Шотландіей, сохранилось немало памятниковъ до-романской христіанской архитектуры, но время ихъ возникновенія недостовѣрно, а художественныя формы бѣдны. Свои свѣдѣнія объ этой архитектурѣ мы почерпаемъ для Англіи и Ирландіи изъ старыхъ сочиненій Бриттона и Петри, а для Шотландіи — изъ болѣе новыхъ работъ Аллена и Андерсона. Въ тѣ столѣтія, о которыхъ идетъ рѣчь, на британскихъ островахъ господствовала деревянная архитектура. Однако, рядомъ съ нею, уже довольно рано развивается, примыкая къ мегалитическимъ постройкамъ этихъ странъ (см.

http://rucl.kiev.ua/

т. I, стр. 24 и 37), каменное церковное зодчество. Поучительно, что въ древнѣйшихъ каменныхъ церквахъ Ирландіи и Шотландіи, большею частью состоящихъ изъ одного нерасчлененнаго помѣщенія, встрѣчаются еще до-историческія формы; такъ напр. окна церкви св. Кэмина (см. рис. на этой стр.) увѣнчаны двумя, поставленными подъ угломъ каменными плитами; равнымъ образомъ, дверныя арки иногда просто выдолблены, или же образованы посредствомъ выпуска налегающихъ одна на другую плитъ. Переходъ къ настоящей аркѣ виденъ въ такихъ постройкахъ, какова напр. церковь Монашескаго Острова, близъ Киллэло, и церковь св. Колумбы, въ Келльсѣ, относимыя къ началу X-го столѣтія. Особенно характерны для ирландской и шотландской церковной архитектуры X-го и XI-го столѣтій стройныя, вверху заостренныя круглыя башни, стоящія обыкновенно на нѣкоторомъ разстояніи отъ самыхъ церквей. Подобныя башни мы встрѣчали раньше въ Равеннѣ. Древнѣйшему архитектурному стилю принадлежатъ башни въ Лёскѣ и въ Кондалькинѣ; арки въ воротахъ башенъ въ Миликѣ и въ Монестербойсѣ вырублены изъ трехъ-пяти камней; немногимъ болѣе развитыя формы представляютъ башни въ Девенишѣ и въ Киллэлѣ. Въ церкви св. Кевина, въ Глендэло, башня высится надъ крышей, а при древней церкви въ Дирнесѣ, двѣ круглыя башни стоятъ уже по краямъ западнаго фасада. Въ Англіи, гдѣ римская базиличная схема, укоренившаяся въ древне-христіанское время, удержалась и въ разсматриваемую нами эпоху, архитектура англо-саксскихъ церквей представляетъ другія особенности. Такъ напр. стѣны четырехугольной башни древней церкви графа Бартона, близъ Нортгемптона, живо напоминаютъ деревянную клѣтчатую постройку (фахверкъ), а колонки сложныхъ оконъ (см. рис. на этой стр.), въ особенности верхняго яруса, по Реберу, подражаютъ своею округлостью, перетяжками и выпуклостями, точенымъ изъ дерева.


Окно въ церкви св. Кэмина, въ Ирландіи. По М. Стоксъ.


Колонки сложныхъ оконъ на башнѣ гр. Бартона, близъ Нортгемптона. По Ф. ф.-Реберу.

Переходъ отъ каменнаго зодчества къ каменной пластикѣ составляютъ придорожные кресты, принадлежащіе къ числу наиболѣе самобытныхъ памятниковъ ранне-средневѣковаго христіанскаго искусства Ирландіи, Шотландіи и Англіи. У самыхъ характерно-кельт-

http://luckiev.ua/

скихъ изъ этихъ памятниковъ, углы между вѣтвями креста закруглены, средній кружокъ, служащій соединеніемъ между вѣтвями, — гладкій; при дальнѣйшемъ развитіи формъ этихъ крестовъ, въ нихъ являются „окна“, т. е. отверстія между среднимъ кружкомъ и углами, самый кружокъ становится меньше, и вся форма креста дѣлается стройнѣе. Орнаменты, покрывающіе поверхности и края ирландскихъ и англо-саксскихъ крестовъ и надгробныхъ камней, отличаются необыкновеннымъ богатствомъ. Мы встрѣчаемъ здѣсь всю ирландскую и всю англо-саксскую орнаментики, охарактеризованныя нами, въ ихъ общности и въ ихъ различіяхъ уже въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (см. стр. 626 и 627): геометрическіе элементы, орнаменты въ видѣ T и Z, украшенія, діагональной, трехугольной, кубовидной и ступенчатой формы, разные варіанты спирали, въ особенности незамкнутую спираль, или трубчато-спиральный орнаментъ (см. рис. на этой стр.) и, наконецъ, неизмѣнную плетенку съ узкими петлями. Къ этимъ мотивамъ лишь мало-помалу примѣшиваются фигуры животныхъ, не играющія въ каменной орнаментикѣ той роли, какъ въ металлическихъ издѣліяхъ и въ миніатюрахъ. За то немаловажную роль играютъ рельефныя изображенія священныхъ лицъ и событій. Эти рельефы, еще недостаточно изученные въ отношеніи формъ, воспроизводятъ, съ нѣкоторыми варіаціями, древне-христіанскіе художественные циклы римскихъ саркофаговъ съ прибавкою сюжетовъ, придуманныхъ въ болѣе позднее время. Распятіе рѣдко отсутствуетъ, появляется изображеніе Христа во славѣ. Затѣмъ слѣдуютъ фигуры святыхъ и сцены изъ ихъ житія. Отдѣльныя формы — дѣтски-примитивны, но и въ нихъ видны зачатки художественнаго пониманія, а благодаря строго-послѣдовательному заполненію пространства, въ большинствѣ случаевъ достигается прекрасный общій эффектъ.


Трубчато-спиральный ирландскій орнаментъ. По М. Стоксъ.

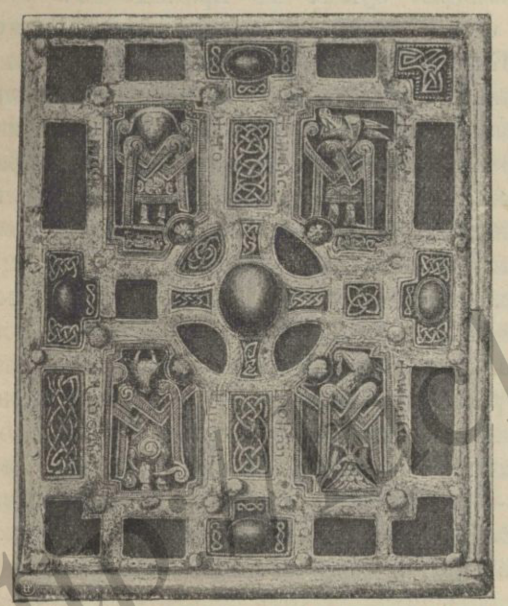
Надписи на ирландскихъ крестахъ разсматриваемаго рода указываютъ — самое раннее — на X-ое столѣтіе. Но нѣкоторые англо-саксскіе кресты, какъ полагаютъ, значительно древнѣе. Самый древній изъ нихъ, украшенный плетенкой и грубыми изображеніями евангелистовъ, Коллингэмскій крестъ (въ Іоркшайрѣ), воздвигнутъ, какъ это доказано, въ 651 г.; седьмому же столѣтію обыкновенно приписываютъ красивый, чаще другихъ упоминаемый, Рутуэльскій крестъ, въ Шотландіи (см. рис. на стр. 110); но, какъ доказала Мэри Стоксъ, онъ едва ли древнѣе ирландскихъ крестовъ. Кромѣ изящныхъ арабесокъ, среди которыхъ обращаетъ на себя вниманіе мотивъ вьющагося стебля съ большими птицами и маленькими листьями, и сценъ изъ Новаго Завѣта и житій святыхъ (отшельники Антоній и Павелъ въ пустынѣ), съ сильно вытянутыми фигурами, на этомъ памятникѣ вырѣзанъ еще гимнъ Кресту перваго англо-саксскаго христіанскаго поэта Кедмона (около 680 г.) Къ VIII-му столѣтію Клеменъ относитъ англо-саксскіе кресты въ

Ольнмоусѣ, Гакнесѣ и Торнгиллѣ, а къ IX-му вѣку и къ первой половинѣ X-го — неуклюжій крестъ въ древней капеллѣ, въ Ольдбарѣ, и красивый крестъ въ Кэрью, въ Пемброкшайрѣ. До наивысшаго своего развитія это искусство достигаетъ въ X-мъ столѣтіи и на ирландской почвѣ. Заслуживаютъ быть упомянутыми въ особенности кресты въ Клонмакнойсѣ, въ Монестербойсѣ и въ Дурро. На всѣхъ этихъ крестахъ имѣется изображеніе Распятія. На подножіи креста 904 г. въ Клонмакнойсѣ представленъ король Фланнъ, съ длинной бородой, а на крестѣ въ Монестербойсѣ, 924 г., — Миридэчъ, аббатъ мѣстнаго монастыря. Рельефъ этихъ крестовъ довольно высокій, фигуры нескладны и угловаты, но исполнены тщательно и несовсѣмъ безжизнены.

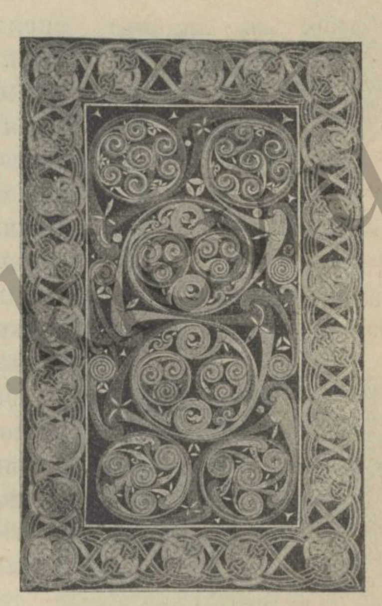

Рутуэльскій придорожный крестъ въ Шотландіи. Съ фотографіи.

Все богатство ирландской орнаментики выказывается въ металлическихъ художественно-ремесленныхъ издѣліяхъ. Отъ внимательнаго наблюдателя не ускользнетъ нѣкоторое развитіе роскошныхъ формъ ленточныхъ и линейныхъ извивовъ. Мотивъ „трубы", съ его двойными спиральными линіями, которыя, расходясь, образуютъ родъ раструба, исчезаетъ вскорѣ послѣ 1000 г. Растительные мотивы и послѣ этого времени не встрѣчаются на ирландскихъ металлическихъ издѣліяхъ. Животный орнаментъ становится разнообразнѣе только послѣ 1000 г. Древне-ирландскіе желѣзные колокола, сохранившіеся въ значительномъ количествѣ, собственно говоря, не входятъ въ кругъ исторіи искусства, но для насъ интересны роскошно-орнаментированные футляры, служившіе хранилищами этихъ колоколовъ начиная съ XI-го столѣтія, въ которомъ они уже пріобрѣли значеніе реликвій. Футляръ колокола св. Патрика, въ коллекціи Ирландской Академіи, въ Дублинѣ, несмотря на свою древнюю по виду орнаментацію, сдѣланъ только около 1091 г. Точно также и дорогія старинныя книги, вмѣсто того, чтобы

получать роскошные переплеты, были хранимы въ роскошныхъ ларцахъ. На крышкѣ изготовленнаго между 1001 и 1025 гг. ларца Девенишскаго Евангелія, въ той же коллекціи, изображены (см. рис. на этой стр.) евангелисты: троимъ изъ нихъ даны головы символическихъ животныхъ; ихъ ноги лишь отдаленно напоминаютъ человѣческія, а руки замѣнены лентами. VIII-му столѣтію принадлежатъ знаменитая, блещущая золотомъ, серебромъ, мѣдью, бронзой и латунью чаша изъ Ардэ и великолѣпная круглая пряжка свѣтлой бронзы изъ Тэра-Бручъ, обѣ въ музеѣ Ирландской Академіи. Въ массѣ орнаментальныхъ мотивовъ, покры-



Крышка ирландскаго металлическаго ларца, въ Ирландской Академіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксъ.



Орнаментированная страница изъ Book of Durrow, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксъ.

вающихъ эти произведенія, главную роль играетъ еще мотивъ трубы. Роскошь поздне-ирландской орнаментики выказывается въ высшей степени на нѣкоторыхъ епископскихъ посохахъ. Самый великолѣпный изъ нихъ — посохъ епископа Клонмакнойса, въ музеѣ Ирландской Академіи. Изготовленный едва-ли раньше XI-го вѣка, этотъ посохъ украшенъ, кромѣ очень сложнаго ленточнаго орнамента, человѣческими и звѣриными головами, а его загнутая рукоятка усажена фигурками животныхъ, кусающихъ другъ друга за заднія части тѣла; къ этимъ мотивамъ примѣшивается обрывокъ греческаго меандра; среди животныхъ является крылатый драконъ.

Особенно затѣйлива и разнообразна орнаментація ирландскихъ миніатюръ, съ которыми знакомятъ насъ капитальныя сочиненія Вествуда и графа де-Бастара и изслѣдованія Джильберта, Миддльтона, Мэри

Стоксъ и Софуса Мюллера. Возможно, какъ указываетъ Миддльтонъ, что ирландская орнаментика была изобрѣтена собственно для металлическихъ издѣлій и только впослѣдствіи перенесена съ нихъ въ каллиграфическія работы монастырскихъ келій; во всякомъ случаѣ, орнаментація миніатюръ выгодно отличается отъ орнаментаціи металлическихъ издѣлій бо̀льшею свободою техники и богатствомъ красокъ, достигающимъ, наконецъ, полноты спектра.



Прописная буква L изъ Book of Durrow, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксъ.

Начальныя буквы въ ирландскихъ рукописяхъ очень развиты и украшены орнаментами. Животные мотивы соединены въ нихъ съ мотивами ленточнаго плетенья. Четвероногія вытянуты въ ленту; на ихъ длинныя, лентообразныя шеи насажены птичьи головы. Человѣческія фигуры совершенно искажены. Священныя лица, даже тамъ, гдѣ они являются главными изображеніями и занимаютъ центральное мѣсто, трактованы плоско и схематично. Ихъ бороды и волосы превращены въ ленты съ закрученными концами, члены зачастую вовсе пропадаютъ. Какъ въ первобытномъ искусствѣ, фигура ставится или совершенно en face, или совершенно въ профиль. Черты лицъ обозначаются геометрическими линіями, одежды — опять-таки лентами. Но безконечное терпѣніе и любовь, съ какими написаны эти миніатюры, и замѣчательная чистота и тщательность ихъ работы свидѣтельствуютъ о настоящемъ художественномъ воодушевленіи ихъ исполнителей.



„Мадонна", одна изъ миніатюръ Book of Kells, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ. По А. Шпрингеру.

Съ VII-го по X-е столѣтіе происходитъ переходъ орнаментальныхъ мотивовъ отъ большой простоты ко все болѣе и болѣе запутаннымъ сплетеніямъ и одновременно увеличеніе числа употребляемыхъ для нихъ красокъ: къ прежнимъ желтой, красной, зеленой и черной мало-помалу присоединяются синяя, пурпуровая и фіолетовая краски. Золото въ настоящей древне-ирландской живописи миніатюръ совершенно отсутствуетъ Съ теченіемъ времени, простые стилизованные листья начинаютъ приближаться къ формамъ романскаго характера, подражающимъ аканѳу; къ четвероногимъ и птицамъ присоединяются змѣи и, подъ конецъ, крылатые драконы. Граціозный мотивъ спирали въ видѣ

трубы и въ миніатюрѣ не переживаетъ начала XI-го вѣка. Съ половины этого вѣка начинается замѣтный упадокъ.

Во главѣ развитія ирландской орнаментаціи рукописей должно быть, по нашему мнѣнію, поставлено хранящееся въ Коллегіи св. Троицы, въ Дублинѣ, Евангеліе, происходящее изъ Дурро (Book of Durrow). Его относятъ ко времени св. Колумбы (ум. въ 598 г.), но, по своему стилю, оно едва-ли древнѣе 650 г. Орнаментировано оно еще сравнительно просто и ясно (см. рис. на стр. 111). Передъ Евангеліемъ отъ Матѳея находится довольно вычурное изображеніе ангела въ видѣ бородатаго мужчины. Символическія животныя остальныхъ трехъ евангелистовъ покрыты геометрическими узорами.

Самое значительное и роскошное изъ ирландскихъ Евангелій, Book of Kells, хранится также въ дублинской Коллегіи св. Троицы. Время его написанія опредѣляютъ различно: тогда какъ большинство изслѣдователей относитъ это Евангеліе къ VII-му столѣтію, а нѣкоторые относятъ даже къ VI-му, еще Джильбертъ допускалъ, что оно принадлежитъ X-му столѣтію; Софусъ Мюллеръ, на основаніи запутанности формъ и богатства красокъ его орнаментаціи, отодвинулъ эту дату до 900 г. Но оно едва-ли моложе Евангелія Кётберта, которое, какъ доказано, написано въ началѣ VIII-го столѣтія (см. стр. 114). Человѣческія головы и цѣлыя фигуры вплетены здѣсь въ разныхъ мѣстахъ въ ленточные извивы прописныхъ буквъ (см. рис. на стр. 112). Въ срединѣ отдѣльныхъ листовъ помѣщены изображенія евангелистовъ, затѣмъ Богоматери съ Младенцемъ на лонѣ (см. рис. на стр. 112) и нѣкоторыя евангельскія сцены, напр. плѣненіе Христа въ Геѳсиманскомъ саду. Насколько орнаментація этого Евангелія полна своеобразной прелести, настолько же отталкивающее, антихудожественное впечатлѣніе производятъ его фигурныя композиціи, исполненныя въ „каллиграфическомъ“ стилѣ.

Кромѣ Коллегіи св. Троицы, въ Дублинѣ, и Британскаго музея, въ Лондонѣ, ирландскія рукописи одного стиля съ вышеупомянутыми и болѣе позднія находятся еще во многихъ собраніяхъ Великобританіи и континента. Рукописи Санктъ-Галленскаго монастыря, какъ можно полагать, изготовлены отчасти ирландскими монахами, которыхъ привелъ съ собою св. Галлъ.

Переходъ къ англо-саксскимъ иллюстрированнымъ рукописямъ представляетъ собою часто цитируемое Евангеліе Кётберта (иначе Дергемское Евангеліе), хранящееся въ Британскомъ музеѣ. Еще св. Колумба основалъ на Іонѣ, кельтскомъ островѣ у западнаго берега Шотландіи, монастырь, сдѣлавшійся однимъ изъ главныхъ центровъ ирландской миніатюрной живописи. Къ числу художественныхъ колоній Іоны принадлежалъ Линдисфарнъ, близъ Дергёма, въ Нортумберлендѣ. Здѣсь, на англійской почвѣ, возникла школа миніатюристовъ; здѣсь-то, между 698 г. и 726 г., было написано англо-саксомъ Идфритомъ и иллюминировано другимъ англо-саксомъ, Этельуольдомъ, Евангеліе св. Кётберта. Орнаментація этой рукописи—вполнѣ ирландская; ново только употребле-

http://lucl.kiev.ua/

ніе золотой и серебряной шрафировки. Но сидячія фигуры евангелистовъ (см. рис. на этой стр.), по своимъ формамъ и манерѣ письма, уже очень далеки отъ каллиграфическаго стиля ирландскихъ изображеній. Въ нихъ отражается непосредственное вліяніе Рима, связь съ которымъ меровингскаго времени не подлежитъ сомнѣнію (см. выше стр. 53). Тому же стилю принадлежитъ великолѣпное кельтско-англо-саксское Евангеліе, принадлежащее Императорской Публичной Библіотекѣ въ С.-Петербургѣ.

При королѣ Альфредѣ (871—901), Нортумберлендъ подпалъ франкскому вліянію. Возникла чисто англо-саксская школа миніатюрной живописи. По заказу епископа винчестерскаго Этельуольда написанъ, между 963 и 964 гг., великолѣпный, украшенный 30 миніатюрами величиною въ листъ, „Сборникъ церковныхъ благословеній“ (Бенедикціоналъ), принадлежащій теперь герцогу Девоншайрскому. Поля этой рукописи заполнены каролингскимъ лиственнымъ орнаментомъ, а миніатюры, сюжеты которыхъ по большей части взяты изъ земной жизни Спасителя, исполнены въ нѣмецкомъ живописномъ стилѣ оттоновскаго времени.



„Евангелистъ Іоаннъ“, одна изъ миніатюръ въ Евангеліи Кётберта, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. По І.—Л. Проперту.

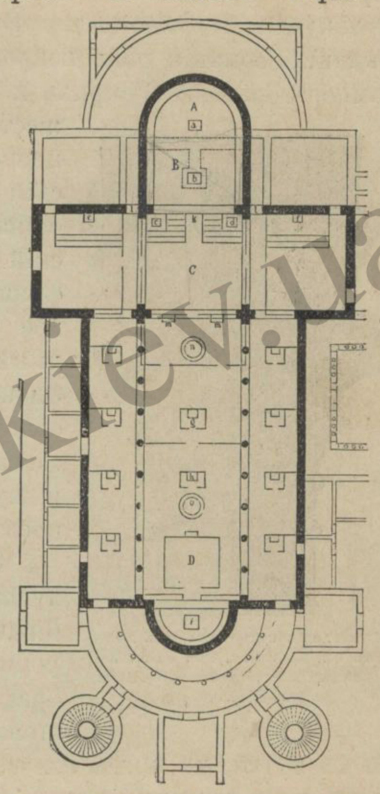
Такимъ образомъ, въ XI-мъ и XII-мъ столѣтіяхъ, и въ Англіи была подготовлена почва для дальнѣйшихъ успѣховъ искусства. Какъ ирландско-англо-сакское искусство вліяло на языческій скандинавскій Сѣверъ, указано въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (см. стр. 626—627), и мы уже видѣли, что ирландско-скандинавское искусство, тотчасъ же послѣ обращенія короля Гаральда въ христіанство, стало примѣшивать къ ленточнымъ и животнымъ сплетеніямъ нѣкоторые христіанскіе мотивы. На руническомъ камнѣ изъ Іеллинге, поставленномъ Гаральдомъ въ память его родителей, изображенъ Христосъ въ позѣ распятаго (т. I, табл. при стр. 611), поддерживаемый переплетающимися лентами. Такимъ образомъ, одно изъ послѣднихъ произведеній языческаго искусства скандинавскаго Сѣвера сдѣлалось однимъ изъ первыхъ произведеній его христіанскаго искусства.

3. Искусство каролингской и оттоновской эпохи на востокѣ и на западѣ отъ Рейна въ 750—1050 гг.

А. Зодчество.

Изъ всѣхъ государствъ, основанныхъ въ Европѣ германцами въ эпоху великаго переселенія народовъ, государство франковъ оказалось

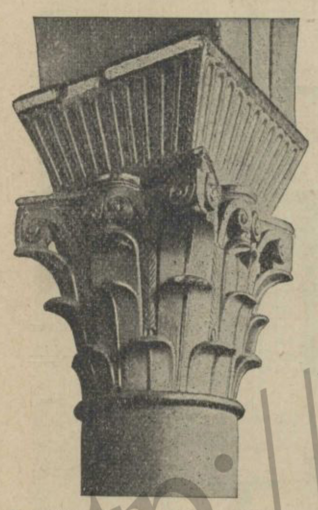
самымъ сильнымъ и сыграло наиболѣе важную роль какъ въ осуществленіи культурныхъ и политическихъ задачъ того времени, такъ и въ развитіи изобразительныхъ искусствъ, которое вело къ новымъ художественнымъ формамъ, соотвѣтствовавшимъ новому содержанію. Франкское государство, занимавшее вначалѣ западъ нынѣшней Германіи и сѣверо-востокъ нынѣшней Франціи, и постепенно охватившее всю Францію и значительную часть сѣверной и южной Германіи, уже въ меровингское время господствовало надъ всей областью распространенія „римскаго провинціальнаго искусства“ (см. т. I, стр. 618); въ Галліи, это искусство—вѣроятно, подъ непосредственнымъ восточно-христіанскимъ вліяніемъ, проникавшимъ частью черезъ Равенну, частью, какъ думаетъ Стриговскій, чрезъ Марсель, — уже въ меровингское время сдѣлалось искусствомъ древне-христіанскимъ, но съ своеобразнымъ отпечаткомъ (см. выше, стр. 46); наслѣдіемъ этого меровингскаго искусства франкское государство жило еще и въ каролингскую эпоху. Каролингское, какъ и оттоновское, искусство было далеко отъ того, чтобы сознательно созидать на новомъ, германскомъ основаніи; напротивъ того, искусство этихъ эпохъ, въ сущности консервативное, стремилось продолжать тридиціи христіанской древности. Отсюда родилось въ наукѣ представленіе о „каролингскомъ ренессансѣ“, который на самомъ дѣлѣ былъ, въ противоположность оттоновскому, скорѣе пережиткомъ стараго, чѣмъ „возрожденіемъ“. Тѣ специфически-германскіе элементы, которые содержатся въ каролингскомъ искусствѣ на ряду съ элементами эллинистическими и восточными, восприняты имъ скорѣе безсознательно; но эти элементы, несомнѣнно существующіе вели къ плодотворнымъ новообразованіямъ. Тогда какъ свѣтское, придворное искусство держалось больше старины, религіозное искусство, воздѣлывавшееся главнымъ образомъ въ бенедиктинскихъ монастыряхъ, но пользовавшееся также поддержкой и покровительствомъ парижскаго и ахенскаго дворовъ, во многихъ случахъ шло своими собственными путями и выработало—особенно въ зодчествѣ—соотвѣтственно практическимъ и идейнымъ потребностямъ рядъ нововведеній, предварявшихъ „романскій“ стиль послѣдующей эпохи. Хотя такой знатокъ средневѣковой архитектуры, какъ Деґіо, на основаніи плановъ многихъ



Планъ Санктъ-Галленскаго аббатства при бл. 820 г. По Г. Деґіо и Г фонъ- Бецольду.

http://lucl.kiev.ua/

церквей каролингской эпохи, называетъ каролингское искусство уже „романскимъ“, мы считаемъ однако болѣе удобнымъ разсматривать и каролингское, и оттоновское искусства, въ виду ясно выраженнаго въ нихъ тяготѣнія къ древности, какъ особый, до-романскій отдѣлъ исторіи искусства. Въ каролингскій періодъ, въ центрѣ художественнаго движенія стоитъ Карлъ Великій, окруженный своими сподвижниками, среди которыхъ особенно выдаются дѣятельностью на пользу искусства Алькуинъ и Эйнгардъ. Въ оттоновское время, въ художественной жизни Германіи роль покровителей искусства играли великіе саксонскіе императоры, два Генриха и три Оттона; но истиными двигателями художественнаго развитія были въ ту пору высшіе церковные сановники, напр. архіепископъ трирскій Эгбертъ, епископъ констанцскій Гебгардъ II, епископъ гильдесгеймскій Бернвардъ, рейхенаускій аббатъ Витигово и др.; также и на западѣ франкскаго государства и въ Бургундіи церковное зодчество находило немалую поддержку въ лицѣ прелатовъ и монаховъ. Клюни, гдѣ аббатъ Одонъ, реформировавъ бенедиктинскій орденъ, основалъ въ 930 г. клюнійскую конгрегацію, уже тогда стало однимъ изъ центровъ духовнаго и художественнаго движенія, получившаго въ послѣдующую эпоху міровое значеніе.



Капитель колонны изъ церкви св. Юстина, въ Гёхтѣ на Майнцѣ. Съ фотографіи проф. Нэба, въ Майнцѣ.

При меровингахъ, средоточіемъ франкской художественной жизни была сѣверо-восточная Францiя съ ея столицей, Парижемъ. И при каролингахъ, какъ доказано въ особенности Гуго Графомъ,западно-франкское церковное зодчество стояло во главѣ направленія, искавшаго новыхъ путей; но когда, къ концу VIII-го столѣтія, Карлъ Великій перенесъ свою резиденцію изъ Парижа въ Ахенъ, нѣмецкая часть франкскаго государства начала выступать на передній планъ и въ художественномъ отношеніи; вмѣстѣ съ тѣмъ, преобладаніе дворцоваго искусства вызвало здѣсь усиленіе „консервативнаго,“ какъ мы его назвали, направленія, которое только постепенно уступало мѣсто новымъ теченіямъ.

Зодчествомъ каролингско-оттоновской эпохи занималось много первоклассныхъ французскихъ и нѣмецкихъ ученыхъ, опиравшихся въ своихъ изслѣдованіяхъ частью на литературные источники, частью на остатки старинныхъ зданій и на новѣйшія раскопки. Въ настоящее время имѣютъ значеніе капитальные труды Віолле-ле-Дюка, Ластейри, Шназе, Ребера, Эссенвейна, Риля, ф.-Дегіо и ф.-Бецольда, Боррмана и Нейвирта, а изъ монографій—преимущественно сочиненія Георга Шефера, Адама Гольцингера, Дегіо, Графа, Фр.-Як. Шмитта, Шлейнига и Эффмана.

То новое, что выработала франкская церковная архитектура, сводится главнымъ образомъ къ измѣненіямъ въ планѣ базилики. Прежде всего, чрезъ удлиненіе продольнаго корпуса за предѣлы трансепта, планъ базилики (ср. выше, стр. 22), изъ имѣющаго видъ **T** превратился въ настоящій латинскій крестъ; церкви именно этого плана мы будемъ разумѣть, говоря о крестообразныхъ базиликахъ. Затѣмъ, въ тѣхъ церквахъ, въ которыхъ было двѣ могилы святыхъ-патроновъ, по примѣру нѣкоторыхъ древне - христіанскихъ храмовъ Востока (см. выше, стр. 28), противъ восточнаго хора нерѣдко устраивался западный хоръ одинаковой съ нимъ формы; чрезъ это пропадалъ ранне-христіанскій западный фасадъ съ его притворами, и главные входы перемѣщались на западные концы боковыхъ нефовъ, или на продольныя стороны. Церкви этого рода мы называемъ церквами съ двойнымъ хоромъ. Дальнѣйшій шагъ состоялъ въ томъ, что къ восточному трансепту прибавился второй, западный, чрезъ что форма креста, сторого говоря, была нарушена. Устройство подъ хоромъ крипты вмѣсто могилы мученика сдѣлалось теперь общимъ правиломъ; колокольни, помѣщавшіяся часто надъ средокрестіемъ (пересѣченіемъ продольнаго корпуса съ трасептомъ), вмѣстѣ съ присоединившимися къ нимъ вскорѣ боковыми башнями, стали постепенно органическими частями церкви. Во внутренности, колснны постепенно замѣнялись столбами вполнѣ или отчасти; въ послѣднемъ случаѣ, колонны и столбы чередовались въ ритмической послѣдовательности. Нефы въ эту эпоху еще не перекрывались сводами.



Ворота нартекса монастырской церкви въ Лоршѣ. Съ фотографіи проф. Нэба, въ Майнцѣ.

Нѣкоторыя изъ перечисленныхъ особенностей, какъ извѣстно, появились еще въ западно-франкскихъ церквахъ меровингскаго времени; но въ полномъ своемъ развитіи, хотя и не по-

http://lib.kiev.ua/

всюду одновременно, онѣ встрѣчаются впервые въ **каролингской архитектурѣ**, съ которой мы знакомы почти исключительно по литературнымъ источникамъ, собраннымъ Юліусомъ фонъ-Шлоссеромъ. Сюда относятся, напримѣръ, церковь аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, оконченная перестройкой въ 775 г. Карломъ Великимъ, и знаменитая церковь св. Рихарія въ монастырѣ Centula (теперь Сенъ-Рикье), близъ Амьена, постройка которой началась въ 793 г. Эти церкви имѣли въ планѣ крестообразный видъ и уже вполнѣ развитый двойной хоръ. Каролингская церковь, построенная въ IX-мъ столѣтіи на мѣстѣ базилики св. Мартина въ Турѣ (см. выше, стр. 46), предваряла романскій стиль иными архитектурными особенностями: согласно изслѣдованіямъ де-Ластейри, въ ней уже имѣлся хоровой обходъ съ „вѣнцомъ капеллъ“ и, кромѣ трехъ восточныхъ башенъ, еще двѣ башни по бокамъ западнаго фасада.



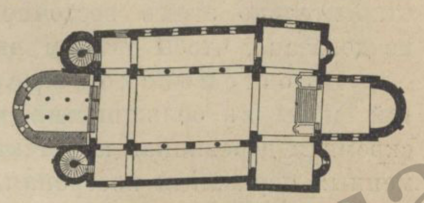
Композитная капитель Лоршскаго нартекса. Съ фотографіи проф. Нэба, въ Майнцѣ.

На нѣмецкой почвѣ, въ новомъ стилѣ, вѣроятно, прежде всего была построена церковь знаменитаго бенедиктинскаго монастыря въ Санктъ-Галленѣ. Въ тамошней библіотекѣ сохранился планъ церкви (см. рис. на стр. 115) и монастырскихъ зданій приблизительно 820 года; здѣсь мы имѣемъ передъ собою образецъ каролингской колонной базилики съ трансептомъ и двумя хорами, въ которой выказалось большинство вышеуказанныхъ особенностей. Подобный планъ сложился скорѣе на западѣ, чѣмъ на рейнско-гессенскомъ сѣверѣ; это подтверждаютъ результаты новѣйшихъ изслѣдованій, изъ которыхъ явствуетъ, что нѣмецко-франкскимъ церквамъ каролингской эпохи была еще неизвѣстна настоящая крестообразная форма.

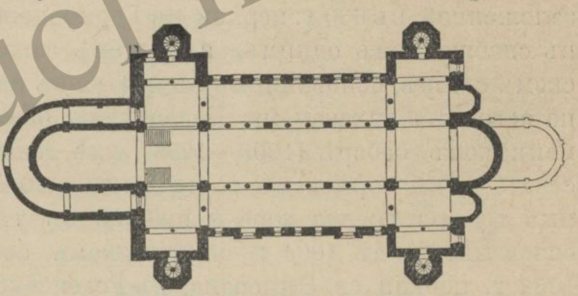
Отчасти сохранились двѣ небольшія базилики, основанныя Эйнгардомъ, исторіографомъ Карла Великаго, нечуждымъ искусству: въ Штейнбахѣ, близъ Михельштадта, 827 года, и въ Зелигенштадтѣ, 828 года. На нихъ походила базилика св. Михаила на Святой Горѣ, близъ Гейдельберга, заложенная въ 883 г. Всѣ эти церкви, повидимому, имѣли планъ въ видѣ **T**, атрій, подобный имѣвшемуся при древне-христіанскихъ базиликахъ, и столбы вмѣсто колоннъ. Изъ колонныхъ базиликъ, къ храмамъ того же рода относится сохранившаяся въ существенныхъ своихъ частяхъ церковь св. Юстина (см. рис. на стр. 116), въ Гехстѣ на Майнѣ, сооруженная около 840 г.; возможно, что и перестроенная въ 844 г. церковь Корвейскаго монастыря, на Везерѣ, филіальной обители знаменитаго западно-франкскаго монастыря Корби, была также колонной базиликой; на это указываютъ четыре коринѳскія колонны соору-

http://dlib.kiev.ua/

женной около 1000 г. западной части зданія—колонны, которыя, какъ доказано Нордгоффомъ, суть единственные остатки каролингской церкви. Еще древнѣе церковь въ Лоршѣ на Бергштрасе, освященная въ 774 г. въ присутствіи Карла Великаго. Сохранились отъ нея только ворота нартекса, быть можетъ, даже воздвигнутыя нѣсколько позже (см. рис. на стр. 117); но это небольшое изящное сооруженіе даетъ намъ—именно потому, что оно сохранилось,—болѣе ясное понятіе о формахъ каролингской архитектуры, чѣмъ всѣ историческія свидѣтельства. Три низкія арки этихъ воротъ фланкированы четырьмя гладкими полуколоннами съ римскими композитными капителями (см. рис. на стр. 118). Невысокая стѣна надъ пролетами, съ тремя вверху полукруглыми окнами, расчленена десятью варварскими, смахивающими на каннелированныя іоническія, пилястрами, соединенными одна съ другою, вмѣсто арокъ, трехугольными перемычками. Карнизъ надъ композитными капителями полуколоннъ украшенъ рядомъ низкихъ и широкихъ стоячихъ листьевъ аканѳа. Мало замѣтный вѣнчающій карнизъ лежитъ на зубчатыхъ консоляхъ. Вся поверхность стѣны покрыта узоромъ на подобіе ковра, составленнымъ изъ бѣлыхъ и красныхъ камней, какъ мы это видѣли въ болѣе раннихъ меровингскихъ постройкахъ. Въ архитектурѣ этихъ воротъ перемѣшаны римско-эллинистическіе, восточные и франкскіе элементы, но зачатки романскаго стиля почти совсѣмъ отсутствуютъ. Лоршскія ворота — еще вполнѣ древне-христіанское сооруженіе. Однако строившій ихъ франкскій зодчій нѣсколько погрѣшилъ въ пропорціяхъ, а въ облицовкѣ стѣнъ и въ зигзагахъ надъ пилястрами сообразовался съ національнымъ вкусомъ, который могъ быть и независимъ отъ дальне-восточныхъ вліяній. Самую церковь, уже давно разрушенную, мы должны представлять себѣ, какъ трехнефную базилику съ плоскимъ покрытіемъ, безъ трансепта. Въ пользу такой реконструкціи свидѣтельствуетъ первоначальный планъ церкви Спасителя, въ Верденѣ на Рурѣ, основанной еще въ 799 г. св. Людгеромъ, но оконченной только въ 875 г. Изслѣдованіями Эффмана установлено, что она была также трехнефной базиликой съ плоскимъ покрытіемъ и безъ поперечнаго нефа. Повидимому, это была древнѣйшая изъ нѣмецкихъ церквей, гдѣ въ среднемъ нефѣ колонны чередовались со столбами.



Планъ церкви въ Гернроде, въ Гарцѣ. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.



Планъ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

http://tuclkiev.ua/

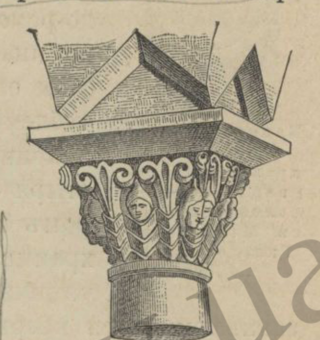
О формѣ прочихъ важнѣйшихъ нѣмецкихъ базиликъ каролингскаго времени мы знаемъ исключительно по литературнымъ источникамъ. Старая бенедиктинская церковь въ Фульдѣ (792—819), усыпальница св. Бонифація, представляла въ планѣ колонную базилику съ двойнымъ хоромъ и двумя криптами; два хора имѣла также построенная въ 831—850 гг. церковь Герсфельдскаго аббатства. Равнымъ образомъ, постройка, легшая въ основаніе кельнскаго собора, въ первой половинѣ IX-го столѣтія имѣла, повидимому, восточный и западный хоры. Но и относительно этихъ восточно-франкскихъ церквей каролингской эпохи не доказано, чтобы онѣ имѣли крестообразную форму.

Въ оттоновское время, на почвѣ Германской имперіи, гдѣ до той поры въ большинствѣ мѣстностей была въ ходу исключительно скромная деревянная архитектура, получили повсюду преобладаніе каменныя церковныя постройки, и хотя дошедшія до насъ большія епископальныя базилики X-го и первыхъ десятилѣтій XI-го столѣтія по большей части были перестроены въ эпоху зрѣлаго средневѣковья, однако ихъ первоначальныя очертанія выступаютъ изъ-подъ болѣе позднихъ наслоеній явственнѣе, чѣмъ въ каролингскихъ базиликахъ. Здѣсь уже довольно часто встрѣчаются настоящія крестообразныя церкви, съ развитымъ хоромъ и трансептомъ. Два хора можно различить напр. въ заложенной въ 960 г. церкви въ Гернроде въ Гарцѣ (см. рис. на стр. 119), въ снабженномъ однимъ, и притомъ западнымъ, трансептомъ, аугсбургскомъ соборѣ, основанномъ въ 994 г., въ церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на островѣ Рейхенау (на Боденскомъ озерѣ), заложенной въ 1000 г., въ майнцкомъ соборѣ (1009—1036), гдѣ также всего одинъ западный трансептъ, и въ вормскомъ соборѣ (996—1018), имѣющемъ одинъ, восточный трансептъ; два хора и вмѣстѣ съ тѣмъ двѣ крипты имѣются въ основанномъ въ 1004 г. бамбергскомъ соборѣ и въ отстроенной около 1052 г. церкви св. Эммерана, въ Регенсбургѣ, два трансепта—въ церкви св. Панталеона, въ Кёльнѣ, 980 г., два трансепта и два хора — въ соборѣ Миттельцелля, на островѣ Рейхенау (988—997), и въ великолѣпной церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ (1001—1033; см. рис. на стр. 119), сооруженной высокоталантливымъ епископомъ Бернвардомъ. Устройство двухъ хоровъ вмѣсто одного понятно собственно только въ монастыряхъ, но не въ приходскихъ церквахъ, которыя требовали, чтобы главный входъ находился противъ алтаря, и чтобы чрезъ то облегчался доступъ въ храмъ сразу большому числу вѣрующихъ. Когда въ Германіи, со средины XI-го столѣтія, начала развиваться городская жизнь, и вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлалась интенсивнѣе и церковно-приходская, церкви съ двумя хорами снова стали выходить изъ употребленія.

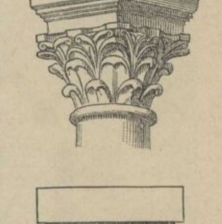
Надо сказать, что и въ оттоновскую эпоху базилики еще не имѣли крестовыхъ сводовъ, если не считать нѣсколькихъ случаевъ, на которые указываетъ Деіо и въ которыхъ такими сводами были перекрыты боковые нефы. Только надъ криптой обыкновенно устраивался сводча-

http://kuchkiev.ua/

тый потолокъ; такой криптообразный характеръ имѣетъ нижній этажъ двухэтажнаго западнаго хора церкви Корвейскаго аббатства (около 1000 г.), считающійся самымъ древнимъ сводчатымъ церковнымъ помѣщеніемъ въ Германіи; а такъ какъ крипты были помѣщенія съ нефами одинаковой высоты, то древнѣйшая перекрытая крестовыми (куполообразными) сводами церковь Германіи, капелла св. Варѳоломея въ Падерборнѣ (1017), должна быть признана не базиликой, а церковью зальной системы (Hallenkirche). Типичныя нѣмецкія базилики оттоновскаго времени съ чередующимися подпорами, каковы, напр., изъ упомянутыхъ выше, изящная церковь съ эмпорами въ Гернроде, въ которой столбы правильно чередуются съ колоннами, и монументальная церковь св. Михаила въ Гильдесгеймѣ, гдѣ между каждыми двумя столбами стоитъ по двѣ колонны, имѣли совершенно плоскій деревянный потолокъ; даже современныя имъ сѣверно-французскія церкви, напр. извѣстная, какъ „basse oeuvre" старая массивная базилика со столбами въ Бове (987—998) и церковь св. Ремигія въ Реймсѣ (1005—1049), имѣютъ по крайней мѣрѣ надъ среднимъ нефомъ или плоскій потолокъ, или совершенно открытыя кровельныя стропила. Въ церкви св. Ремигія поперечными коробовыми сводами перекрыты нижніе боковые нефы, отдѣленные отъ средняго нефа столбами, но не эмпоры, въ которыхъ столбы красиво чередуются съ колоннами. Въ Клюнійскомъ аббатствѣ, освященная въ 981 г., церковь аббата Майола представляла собою также колонную базилику съ плоскимъ покрытіемъ. На югѣ Франціи, гдѣ отдѣльныя формы въ эту эпоху были еще совершенно античныя или умышленно подражали античнымъ, своды, правда, встрѣчаются, но въ такомъ видѣ, который не имѣлъ никакого вліянія на развитіе собственно „романскаго стиля". Средній нефъ перекрывался коробовымъ сводомъ, боковые нефы — полукоробовыми сводами, передававшими дальше боковой распоръ стѣнъ средняго нефа. Примѣры того въ X-мъ столѣтіи мы встрѣчаемъ въ церкви монастыря Сенъ-Гилемъ-дю-Дезеръ (въ Нижнемъ Лангедокѣ) и въ старомъ соборѣ, въ Вэзонѣ. Въ церкви св. Филиберта въ Турню, въ Бургундіи, покоящейся на массивныхъ круглыхъ столбахъ средній нефъ перекрытъ поперечными коробовыми сводами. Но и эти постройки могутъ считаться скорѣе церквами зальной системы, чѣмъ базиликами.



Капитель колонны изъ церкви въ Гернроде. По Р. Доме.



Капители изъ замковой церкви и изъ церкви Виперта въ Кведлинбургѣ. По Р. Доме.

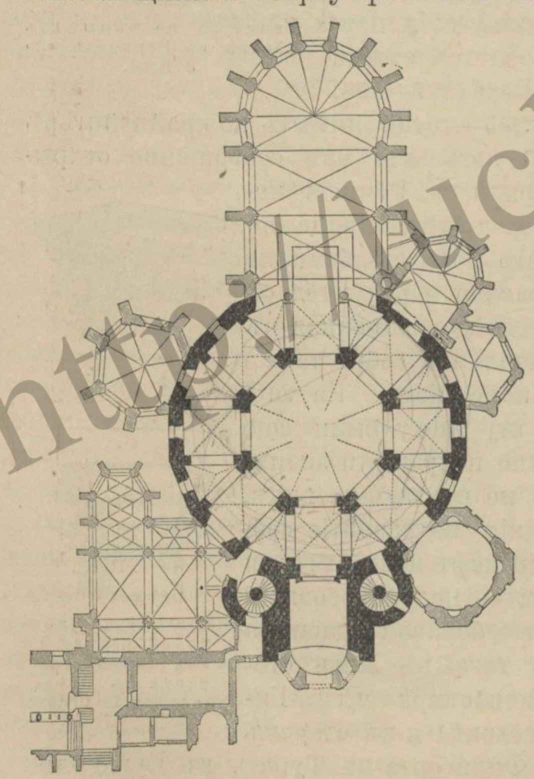
Въ Провансѣ и въ Аквитаніи встрѣчаются, какъ особыя формы, однонефныя церкви съ коробовыми сводами, напоминающія собою ана-

логичныя сѣверо-испанскія постройки (см. выше, стр.106). Но и для этого рода церквей годы ихъ сооруженія только съ послѣдней трети XI-го вѣка становятся извѣстны съ достовѣрностью.



Капитель одной изъ самыхъ древнихъ (Бернвардовскихъ) колоннъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ. По Доме.

Впрочемъ, и въ нѣмецкомъ зодчествѣ, въ теченіи всего этого періода, отдѣльныя архитектурныя формы въ существенныхъ своихъ чертахъ представляются еще до-романскими. Капители колоннъ по большой части напоминаютъ коринѳскія, рѣже — іоническія; аттическія базы еще не имѣютъ грифовъ (угловыхъ листиковъ). Антаблементъ надъ относящимися приблизительно къ 844 г. колоннами въ западной части церкви Корветскаго монастыря — совершенно античный, съ дентикулами и шнуромъ перловъ. Колонны упомянутой выше, хорошо сохранившейся церкви въ Гернроде, оттоновскаго времени, увѣнчаны чашевидными капителями, которыя усажены завивающимися вверху растительными стеблями и человѣческими головами (см. рис. на стр.121); одна изъ круглыхъ башенъ этой церкви украшена снаружи пилястрами, которыя, подобно тому, какъ въ Лоршѣ, соединены между собой не арками, а трехугольными фронтонами. Капитель съ перевернутымъ эхиномъ, „грибовидная“ капитель по терминологіи Дегіо, встрѣчающаяся въ западной части крипты (997—1021) замковой церкви, въ криптѣ церкви Виперта, въ Кведлинбургѣ, (см. рис. на стр. 121), въ эссенскомъ соборѣ и въ монастырской церкви въ Верденѣ на Рурѣ, является скорѣе искаженіемъ, чѣмъ преобразованіемъ извѣстныхъ намъ формъ. Надставки, похожія на импоты, заимствованныя, несомнѣнно, изъ Равенны, мы находимъ на капителяхъ колоннъ въ ингельгеймскомъ дворцѣ Карла Великаго и въ базиликѣ св. Юстина въ Гехстѣ (см. рис. на стр. 116). Романскія, закругленныя внизу кубовидныя капители встрѣчаются въ Германіи лишь изрѣдка и, по изслѣдованіямъ Дегіо, прежде всего въ западной части эссенскаго собора, затѣмъ въ очень простой формѣ, но съ античнымъ шнуромъ перловъ



Планъ ахенскаго собора. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

http://lucl.kiev.ua/

и дентикулами, на двухъ взятыхъ изъ стараго храма колоннахъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ (см. рис. на стр. 121), аттическія базы которыхъ еще не имѣютъ грифовъ.



Внутренность ахенскаго собора. Съ фотографіи Штенгеля и К°, въ Берлинѣ.

http://www.kiev.ua/

Совершенно иная картина сѣвернаго ранне-средневѣковаго зодчества развернется передъ нашими глазами, если мы взглянемъ, начиная съ VIII-го столѣтія, на центральныя постройки каролингской

имперіи. Въ нихъ съ полной ясностью обнаруживается связь всей каролингско-оттоновской архитектуры съ древнимъ міромъ.

Главный памятникъ кипучей строительной дѣятельности Карла Великаго — построенный Эйнардомъ въ 796—804 гг. ахенскій соборъ, дворцовая церковь императора, предназначавшаяся быть его усыпальницей. Мы видѣли, что еще въ ранне-христіанское время усыпальницы обыкновенно сооружались по центральному плану. Ахенскій соборъ въ своихъ основныхъ формахъ считается подражаніемъ равеннской церкви св. Виталія. Главные размѣры обѣихъ церквей приблизительно одинаковы; какъ въ той, такъ и въ другой, восемь среднихъ столбовъ поддерживаютъ арки, на которыхъ покоится увѣнчанный куполомъ барабанъ съ восемью арочными окнами. Однако, по мнѣнію Стриговскаго, эта основная архитектурная идея, давно нашедшая себѣ выраженіе въ искусствѣ дохристіанскаго и древне-христіанскаго Востока, могла еще раньше сооруженія ахенскаго собора пріобрѣсти право гражданства въ имперіи Карла Великаго. Ахенскіе зодчіе, благодаря своей дѣятельной практикѣ, могли самостоятельно дойти до той трезвости, до той послѣдовательности и широты художественнаго замысла, которыя поражаютъ насъ въ этомъ храмѣ. Во всякомъ случаѣ, отдѣльные архитектурные мотивы ахенскаго собора не имѣютъ ничего общаго съ церковью св. Виталія. Средній восьмиугольникъ былъ въ нижнемъ невысокомъ этажѣ окруженъ шестнадцатиугольнымъ обходомъ (см. рис. на стр. 122); чрезъ это въ планѣ обхода получились попеременно четырехугольники, перекрытые крестовыми сводами, и трехугольники, перекрытые трехпарусными сводами. Второй этажъ высоко поднимается надъ эмпорами; его восемь арокъ на столбахъ, открывающіяся въ восьмиугольное среднее пространство, вдвое выше арокъ нижняго этажа. Надъ восьмиграннымъ барабаномъ высится восьмигранный же куполъ, безъ пандантивовъ. Всѣ карнизы—крайне простого профиля. Главное украшеніе внутренности собора составляла роскошная мозаика, не сохранившаяся до нашего



Внутренность церкви св. Михаила въ Фульдѣ. Съ фотографіи К. Молленгуера, въ Фульдѣ.

http://irbis-nbuv.gov.ua/ http://lib.kiev.ua/

времени; однако въ соборѣ не было недостатка и въ архитектурныхъ декоративныхъ элементахъ. Такъ, здѣсь были поставлены великолѣпныя колонны, выписанныя Карломъ Великимъ изъ Рима и Равенны (см. рис. на стр. 123) .Каждая изъ восьми высокихъ арокъ, которыми верхній этажъ открывается въ среднее пространство, раздѣлена поперечной балкой пополамъ; каждая половина украшена вышеупомянутыми колоннами, изъ которыхъ нижнія соединены между собою и со стѣнами заключающей ихъ въ себѣ арки небольшими полуциркульными арками, а верхнія, по образцу оконъ въ константинопольской св. Софіи, упираются прямо въ изгибъ главныхъ арокъ. Балюстрадой верхней галереи со стороны средняго пространства служатъ стильныя бронзовыя рѣшетки; ихъ узоры, состоящіе изъ красиво-переплетающихся столбиковъ и перекладинъ. обрамлены пилястрами въ античномъ родѣ и рядами аканѳовыхъ листьевъ и усажены розетками. Эти рѣшетки, равно какъ и простыя, массивныя бронзовыя двери, украшенныя только львиными головами, вылиты въ самомъ Ахенѣ.

Это величественное зданіе возбуждало общее удивленіе и послужило образцомъ для многихъ позднѣйшихъ церквей. Капелла нимвегенскаго замка дошла до насъ, не сохранивъ своего первоначальнаго плана; церковь св. Іоанна въ Люттихѣ (978 г.) перестроена въ стилѣ барокко; не сохранились также шестиугольныя церкви въ Вимпфенѣ и въ Мецѣ, (Фр.-Як. Шмидтъ называетъ ихъ шестиугольными базиликами) вслѣдствіе того, что онѣ были окружены болѣе низкимъ двѣнадцатиугольнымъ обходомъ, равно какъ и десятиугольная крестильня вормскаго собора; но прекрасно сохранился трехсторонній западный хоръ эссенскаго собора (между 947 и 1000 гг.), во внутреннемъ видѣ котораго повторяются три стороны ахенскаго восьмиугольника съ капителями его колоннъ коринѳскаго характера. Поразительно вѣрную копію ахенскаго собора представляетъ собою внутренность—снаружи, правда, не шестнадцатигранной, а только восьмигранной, — церкви въ Оттмарсгеймѣ, въ Эльзасѣ, построенной между 1000 и 1050 гг. Но капители колоннъ здѣсь уже не коринѳскія, а кубовидныя, романскія. Впрочемъ, нельзя утверждать, чтобы всѣ эти постройки были непремѣнно подражаніями ахенской придворной церкви; онѣ могли и прямо восходить къ тѣмъ образцамъ, какъ и эта послѣдняя. Совершенно независимо отъ нея была построена заложенная въ 806 г. и, къ сожалѣнію, разрушенная въ 1463 г. церковь въ Сенъ-Жерминьи-де-Пре (въ департ. Луары), Своимъ планомъ, состоявшимъ изъ девяти квадратовъ, съ возвышеннымъ среднимъ квадратомъ, она напоминала византійскую церковь въ Россано, въ Нижней Италіи (см. выше, стр. 98). Ея подковообразныя арки и полукруглыя ниши на каждой сторонѣ Стриговскій сопоставляетъ съ соотвѣтственными элементами армянской архитектуры (см. стр. 32). Наконецъ, часто упоминаемая историками искусства, хорошо сохранившаяся небольшая церковь св. Михаила въ Фульдѣ (820—822 гг.),

http://kulturkiev.ua/

(см. рис. на стр. 124), хотя и принадлежитъ, подобно ахенскому собору, къ нѣмецкимъ центральнымъ церквамъ ранняго средневѣковья, однако, будучи круглой, съ кольцеобразнымъ обходомъ, можетъ быть отнесена скорѣе къ тому же типу, какъ и церковь св. Констанціи или Санъ-Стефано-Ротондо, въ Римѣ. Внутренняя окружная стѣна верхняго этажа поддерживается восемью колоннами съ аттическими базами и низкими импостными капителями. Но короткая средняя колонна, подпирающая сводъ крипты, увѣнчана грубой іонической капителью.

О дворцовыхъ постройкахъ Карла Великаго въ Ахенѣ, Нимвегенѣ и Ингельгеймѣ мы не можемъ составить себѣ вполнѣ яснаго представленія даже послѣ изслѣдованій Ребера, Клемена и др., результаты которыхъ сведены вмѣстѣ К. Симономъ. Въ майнцкихъ музеѣ и соборѣ хранятся остатки ингельгеймскихъ колоннъ. Но въ описаніяхъ резиденцій каролингскихъ и оттоновскихъ императоровъ, которыя оставлены лѣтописцами этихъ эпохъ, то и дѣло упоминается о великолѣпныхъ сооруженіяхъ, богато украшенныхъ античными колоннами, мраморомъ и благородными металлами, и уже одно преданіе о томъ, что Карлъ Великій для своихъ построекъ въ Ахенѣ, а Оттонъ Великій еще въ 963 г. для магдебургскаго собора (теперь пришедшаго въ развалины), заставляли перевозить чрезъ Альпы тяжелыя античныя колонны, свидѣтельствуетъ объ единствѣ художественныхъ стремленій всего каролингско-оттоновскаго вѣка. Эти стремленія, разумѣется, существовали только въ томъ верхнемъ слоѣ общества, для котораго латынь была официальнымъ языкомъ; народное же зодчество, отъ котораго не сохранилось никакихъ слѣдовъ, оставалось попрежнему деревяннымъ, а его орнаментику мы должны представлять себѣ, какъ производную отъ меровингской ленточной и животной орнаментики: въ рукописяхъ того времени взаимная связь этихъ двухъ орнаментикъ очевидна.

Б. Живопись.

Монументальная стѣнная живопись, пересаженная на почву Галліи, Британіи и Германіи вмѣстѣ съ итальянскимъ церковнымъ зодчествомъ, никогда не переставала быть воздѣлываемой на Западѣ. Правда, идеи иконоборства находили себѣ отзвукъ и на берегахъ франкскаго Рейна. Карлъ Великій, по своей германской натурѣ, былъ противникомъ иконопочитанія. Когда византійская императрица Ирина, на второмъ никейскомъ соборѣ, добилась возстановленія иконопочитанія на Востокѣ (въ 787 г.), и торжествующій папа (Адріанъ I) сообщилъ королю франковъ опредѣленія этого собора, Карлъ Великій отвѣтилъ на это обнародованіемъ знаменитыхъ „Каролингскихъ Книгъ“, которыя навсегда останутся цѣннымъ памятникомъ германскаго духа. Поклоненіе иконамъ было осуждено, но украшеніе церквей и монастырей священными изображеніями дозволено и даже одобрено. Зная образъ мыслей Карла Великаго, мы не имѣемъ основанія предполагать (какъ

http://tuclkiev.ua/

справедливо указалъ на то Яничекъ), чтобы онъ смотрѣлъ на покровительство церковной живописи, какъ на одну изъ задачъ своей жизни; на самомъ дѣлѣ, при внимательномъ разсмотрѣніи относящихся до каролингскаго искусства литературныхъ источниковъ, по которымъ только и можно знакомиться съ монументальной живописью разсматриваемаго времени, оказывается, что наиболѣе прославленныя произведенія, каковы напр. картины императорскаго двора въ Ахенѣ, изображавшія, на ряду съ аллегорическими фигурами семи свободныхъ художествъ, испанскія войны Карла Великаго, серіи ветхозавѣтныхъ и новозавѣтныхъ сценъ, украшавшія стѣны ахенскаго собора, или картины на сюжеты изъ всемірной исторіи, которыми были украшены залы ингельгеймскаго дворца, были написаны не при Карлѣ Великомъ, а при его преемникахъ.

Для знакомства съ исторіей каролингской живописи особенно важны сочиненія Фр. Лейтшу, Губ. Яничека и Юл. фонъ-Шлоссера, которые собрали сохранившіеся отъ того времени „tituli", т. е. подписи подъ картинами, приведенныя въ стихи величайшими учеными эпохи. Всѣ эти надписи и описанія составлены полатыни. И въ художественныхъ темахъ, такъ же, какъ въ языкѣ надписей, сказалось античное вліяніе. Мы узнаемъ напр., что фигуры земли въ видѣ „Кибелы" съ градской короной (corona muralis) на головѣ, или головы четырехъ вѣтровъ съ надутыми щеками, играли въ каролингской живописи извѣстную роль, несмотря на прямое запрещеніе Карла Великаго изображать эти языческія олицетворенія природы.

Живописцы каролингскаго времени были не итальянцы и не греки, а нѣмецкіе монастырскіе художники. Сообщаютъ, правда, что Оттонъ III поручилъ итальянскому мастеру Іоанну украсить куполъ ахенскаго собора (около 997 г,); но тутъ дѣло шло о мозаичныхъ работахъ, въ которыхъ франки были менѣе искусны. Имена такихъ живописцевъ, каковы напр. Брунъ въ Фульдѣ, Мадалольфъ въ Фонтанеллѣ (St. Wandrille),—несомнѣнно германо-франкскія; родомъ германцы были и живописцы, призванные во второй половинѣ IX-го столѣтія изъ монастыря Рейхенау въ Санктъ-Галленъ.

Въ оттоновское время, когда Германія и Франція уже были отдѣльными государствами, но руководящую роль и въ политикѣ, и въ искусствѣ играла Германія на востокъ отъ Рейна, гдѣ, вмѣстѣ съ возрастаніемъ числа церквей, получала все бо̀льшее и бо̀льшее распространеніе монументальная церковная живопись. Изъ письменныхъ памятниковъ мы узнаемъ, напримѣръ, что въ церкви Петерсгаузена, близъ Констанца, были изображены, слѣва отъ входа, ветхозавѣтныя сцены, справа—новозавѣтныя; согласно самому обширному изъ дошедшихъ до насъ цикловъ „титуловъ", составленному около 1021 г, монахомъ-бенедиктинцемъ Эккегардомъ IV, ветхозавѣтными и новозавѣтными изображеніями былъ украшенъ также майнцскій соборъ. Отъ этого и, можетъ быть, даже нѣсколько болѣе ранняго времени сохранилась въ Гер-

http://lucl.kiev.ua/

маніи, въ церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на томъ самомъ островѣ Рейхенау, откуда, какъ мы только-что видѣли, въ каролингскую эпоху призывались живописцы въ Санктъ-Галленъ, стѣнная роспись, которая цѣннѣе всѣхъ письменныхъ свидѣтельствъ. Здѣсь уже мы стоимъ на твердой почвѣ. Сохранились нетолько фрески, но и подписи подъ ними. Къ сожалѣнію, фрески пришли отъ времени въ такое состояніе, что копіи съ нихъ, изданныя Адлеромъ, Краусомъ и Борманомъ, едва ли не поучительнѣе самыхъ оригиналовъ. Лучше другихъ сохранились фрески на верхнихъ внутреннихъ стѣнахъ средняго нефа, написанныя между 985 и 990 гг.; въ настоящее время онѣ затянуты полотномъ, на которомъ воспроизведены въ копіяхъ. Эти фрески изображаютъ важнѣйшія чудеса Спасителя; на южной сторонѣ, въ четырехъ паннò, расположен-

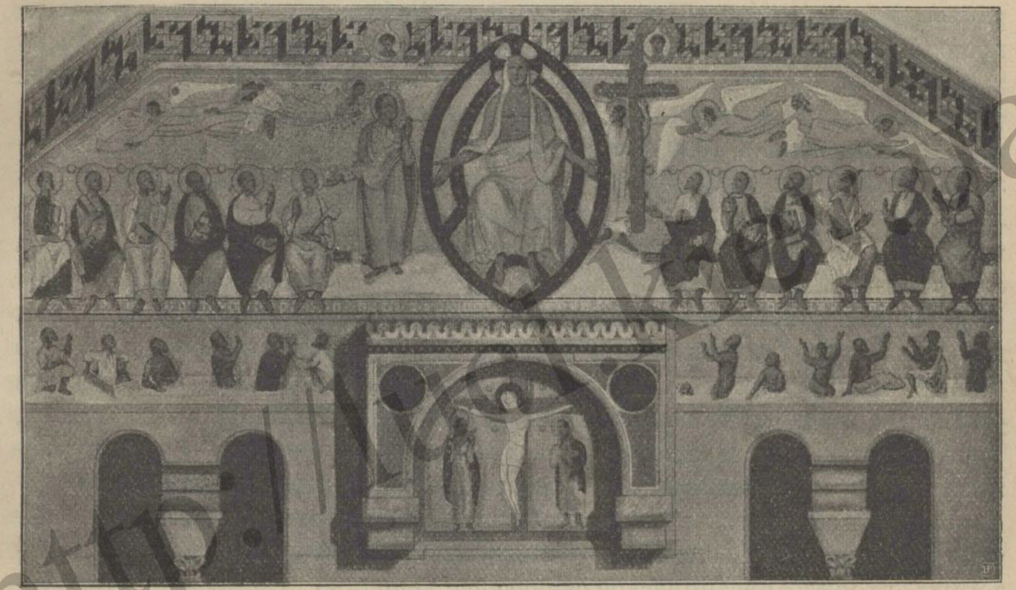


Воскрешеніе Лазаря, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Рейхенау. По Ф.-Кс. Краусу.

http://www.shtete.ua/

ныхъ попарно, въ два ряда, представлены: 1) Воскрешеніе Лазаря (см. рис. на этой стр.), 2) Исцѣленіе кровоточивой и Воскрешеніе дочери Іаира, 3) Воскрешеніе сына наинской вдовы и 4) Исцѣленіе десяти прокаженныхъ; на сѣверной сторонѣ, также въ четырехъ паннò,—Изгнаніе бѣса близъ Герасы, Исцѣленіе страждущаго водяною болѣзнью, Укрощеніе бури на морѣ и Исцѣленіе слѣпорожденнаго. Кромѣ того, въ промежуткахъ оконъ помѣщены изображенія апостоловъ, реставрированныя въ готическую эпоху, а ниже, между арками,—круглые медальоны съ погрудными фигурами пророковъ. Восемь главныхъ фресокъ окаймлены сверху и снизу полосами роскошнаго, затѣйливо-переплетающагося и разработаннаго перспективно меандра поздне-античнаго стиля, а съ боковъ—бордюрами, орнаменты которыхъ—частью античнаго характера (искаженные завитки аканѳа и полосы розетокъ), частью же переходятъ въ средневѣковыя формы. Библейскіе сюжеты, встрѣчающіеся еще въ древне-христіанскихъ фрескахъ и мозаикахъ, здѣсь болѣе развиты и обильны фигурами. Сцены исцѣленія слѣпорожденнаго и страж-

дущаго водяною болѣзнью скомпонованы сравнительно спокойно и плавно. Воскрешеніе наинскаго юноши и Изгнаніе бѣса сочинены съ большимъ драматизмомъ. О глубинѣ заднихъ плановъ нѣтъ и рѣчи, хотя въ рисункѣ зданій можно иногда замѣтить попытки на перспективу въ поздне-античномъ духѣ. Одежды — античныя. Христосъ изображенъ въ видѣ безбородаго юноши. Пропорціи фигуръ невѣрны, формы тѣла тощи, а тѣлодвиженія совершенно неестественны. При первомъ же взглядѣ на картины бросаются въ глаза горизонтальныя цвѣтныя полосы на ихъ фонѣ: вверху темно-синія, въ срединѣ зеленовато-голубыя, внизу коричневыя. Объясненіе для этихъ полосъ всего естественнѣе искать



Страшный Судъ, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Оберцеллѣ. По Г. Яничеку.

въ томъ, что художникъ не понималъ лучшихъ образцовъ, которыми пользовался и въ которыхъ синева неба книзу постепенно блѣднѣла, а окраска земли постепенно переходила въ тонъ неба.

Что этотъ рядъ композицій—не рейхенауское изобрѣтеніе, а долженъ быть разсматриваемъ, какъ продолженіе ранне-христіанскаго искусства, остроумно доказано Шмарсовомъ на основаніи ихъ расположенія. Характеристичныя черты византійско-греческой живописи здѣсь столь же незамѣтны, какъ и непосредственное вліяніе монастыря Монте-Кассино, разсадника бенедиктинскаго искусства. Но если бы въ Галліи и Германіи сохранилась болѣе древняя христіанская стѣнная живопись, мы были бы, быть можетъ, въ состояніи опредѣлить переходныя ступени къ этому живописному стилю, который вообще является одичалымъ античнымъ. То же самое можно сказать и о фрескахъ на наружной сторонѣ западной стѣны, которыя въ настоящее время почти совершенно погибли, несмотря на то, что защищены выступомъ стѣны. Внизу, въ

средней нишѣ, изображенъ распятый Христосъ со стоящими у креста Богоматерью и ап. Іоанномъ; вверху, всю ширину стѣны занимаетъ древнѣйшее изъ сохранившихся на сѣверѣ отъ Альповъ монументальное изображеніе Страшнаго Суда (см. рис. на стр. 129). Посрединѣ возсѣдаетъ на престолѣ безбородый Спаситель, окруженный миндалевиднымъ нимбомъ (т. наз. мандорлой); подлѣ него, справа, стоитъ Богоматерь, слѣва—ангелъ съ большимъ крестомъ. Ниже, сидятъ на длинныхъ прямыхъ скамьяхъ двѣнадцать апостоловъ въ различныхъ позахъ, по шести съ каждой стороны. Во фризѣ, подъ ними, изображены разверзающіяся могилы съ выходящими изъ нихъ мертвецами, симметрично распредѣленными по обѣимъ сторонамъ. Здѣсь представленъ моментъ, предшествующій Суду: на сценѣ еще нѣтъ ни адскихъ мукъ, ни блаженства праведниковъ. Въ композиціи, которая въ цѣломъ не лишена торжественности и величественности, отразилось ожиданіе кончины міра, заставлявшее около 1000 г. трепетать всѣ сердца. Верхній бордюръ образуетъ снова пышный, затѣйливо переплетающійся меандръ со вставленными въ него съ той и другой сторонъ „мандорлы“ двумя круглыми медальонами, въ которыхъ изображены головы античныхъ астральныхъ божествъ—солнца и луны.

Манера исполненія всѣхъ этихъ оберцелльскихъ фресокъ уже на пути къ превращенію живописи въ раскрашенный контурный рисунокъ, но иногда между отдѣльными тонами еще нѣтъ черныхъ границъ; на складки одеждъ и на волосы положены тѣни. О моделировкѣ головъ, рукъ и ногъ—при теперешнемъ состояніи этихъ фресокъ — трудно сказать что-либо. Что касается до ихъ технической стороны, то онѣ, повидимому, были сперва подмалеваны на фонѣ стѣны аль-фреско, а потомъ на нихъ былъ наложенъ аль-секко слой красокъ, въ составъ которыхъ входило органическое связующее вещество, Трогающее душу содержаніе этихъ фресокъ и эффектное въ декоративномъ отношеніи распредѣленіе формъ и красокъ должны были производить сильное впечатлѣніе на зрителей.

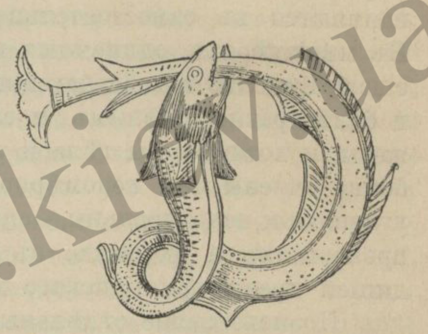
Очень близки къ оберцелльскимъ фрески въ хорѣ капеллы св. Сильвестра, въ Гольдбахѣ, близъ Иберлингена, на Боденскомъ озерѣ. Онѣ были очищены отъ скрывавшей ихъ штукатурки только въ 1899 г. и изданы въ 1902 г. Фр.-Кс. Краусомъ. На восточной, сѣверной и южной стѣнахъ хора—по четыре сидячихъ фигуры апостоловъ. Посреди нихъ, вѣроятно, и здѣсь возсѣдалъ Христосъ-Судія міра, но Его изображеніе не сохранилось, Отдѣльныя панно̀, какъ въ Оберцеллѣ, окаймлены сверху и снизу полосами меандра. Въ виду того, что лики апостоловъ еще довольно тщательно моделированы тѣнями и бликами въ характерѣ позднеримской живописной техники, мы склонны считать эти фрески, сравнительно съ оберцелльскими ,скорѣе болѣе древними, чѣмъ болѣе поздними.

Къ первой половинѣ XI-го столѣтія, по мнѣнію Клемена, относится стѣнная живопись въ западной части эссенскаго собора (см. выше,

http://luci.kiev.ua/

стр. 125) и роспись церкви Верденскаго аббатства (см. стр. 119). Въ куполѣ эссенскаго собора былъ изображенъ на синемъ фонѣ Страшный Судъ; другія части собора украшены изображеніями эпизодовъ изъ земной жизни Спасителя и фигурами ангеловъ. Въ Верденѣ сохранились величественныя фигуры святыхъ, стоящихъ на красномъ и зеленомъ фонахъ; контуры этихъ фигуръ—густые, коричневые. По этимъ скуднымъ остаткамъ верденскихъ и эссенскихъ фресокъ мы можемъ только догадываться о томъ, какова была связь между ихъ композиціями, и о существовавшей нѣкогда гармоніи ихъ красокъ. Но онѣ, вмѣстѣ съ еще болѣе ничтожными остатками живописи въ другихъ мѣстахъ, свидѣтельствуютъ, что всѣ сколько-нибудь значительныя церкви оттоновской эпохи были роскошно украшаемы стѣнною росписью.

Болѣе ясное представленіе мы можемъ составить себѣ о миніатюрной живописи въ рукописяхъ разсматриваемой эпохи,—живописи, которая была монастырскимъ искусствомъ въ буквальномъ смыслѣ слова, но еще болѣе, быть можетъ, искусствомъ диллетантскимъ, хотя нерѣдко ученые переписчики-монахи были вмѣстѣ съ тѣмъ живописцы со спеціальной подготовкой, или пользовались помощью такихъ живописцевъ.



Начальная буква D изъ „Missale Gellonense", въ Парижской Національной библіотекѣ. По Лекуа-де-ла-Маршу.

Франкскія рукописи меровингскаго времени не украшались миніатюрами, но иниціалы въ текстѣ уже были роскошно и искусно орнаментируемы; часто, какъ въ греческихъ рукописяхъ той же поры, иниціалы составлены изъ граціозно изогнутыхъ рыбъ, птицъ и другихъ животныхъ, иногда даже изъ частей человѣческаго тѣла. На ряду съ животными мотивами, въ орнаментаціи иниціаловъ видную роль игралъ древній геометрическій орнаментъ, а также ременная и ленточная плетенка мѣстнаго или англо-саксско-ирландскаго стиля, причемъ коричневый контурный рисунокъ, обыкновенно, лишь мѣстами иллюминированъ сурикомъ, коричневой или зеленой краской.

Нѣкоторыя рукописи этого рода уже предваряютъ каролингское искусство. Таковы написанный въ концѣ VIII-го столѣтія Служебникъ Парижской Національной библіотеки № 12.048 („Missale Gellonense"). D образовано изъ рыбы (см. рис. на этой стр.), N—изъ трехъ рыбъ, кусающихъ одна другую за хвостъ. Другіе иниціалы состоятъ изъ аистовъ со змѣями въ клювѣ, павлиновъ, пѣтуховъ, утокъ. Встрѣчаются также изображенія евангелистовъ во весь ростъ: Лукѣ, Марку и Іоанну даны головы символизирующихъ ихъ животныхъ (ср. стр. 111), и ихъ фигуры напоминаютъ древне-египетскія божества; провинціальный живописецъ от-

http://luc.kiev.ua/

важивается даже на грубое контурное изображеніе Распятаго среди анловъ и Пресвятой Дѣвы во франкской женской одеждѣ.

Отъ Служебника Геллонскаго аббатства отличаются стилемъ изящныя рукописи, изготовленныя для Карла Великаго и его преемниковъ, хотя онѣ представляются вообще не столько памятниками придворнаго, сколько монастырскаго искусства. Вполнѣ своеобразная орнаментація ихъ иниціаловъ подробно изслѣдована Лампрехтомъ. Иниціалы, образованные животными формами, употребляются все рѣже и рѣже; головы животныхъ помѣщаются преимущественно въ окончаніяхъ; ленточная плетенка сперва становится еще роскошнѣе, деликатнѣе и красочнѣе, но потомъ лиственный орнаментъ, подражающій аканѳу, постепенно вытѣсняетъ въ окончаніяхъ какъ плетенку, такъ и головы животныхъ. Нерѣдко, внутри большихъ буквъ, животныя и человѣческія фигуры соединяются въ самостоятельныя, удачно сочиненныя группы и сцены. Въ миніатюрахъ, одиночныя изображенія святыхъ, при Карлѣ Великомъ еще безусловно преобладающія въ рукописяхъ, уступаютъ мѣсто все болѣе и болѣе разнообразнымъ и сложнымъ композиціямъ на библейскіе сюжеты, и хотя формы тѣла и одежды съ ихъ складками трактованы ошибочно—члены или непомѣрно велики, или непомѣрно малы, движенія угловаты и нечатуральны,—однако лучшія изъ миніатюръ этого рода, въ пропорціяхъ и формахъ, въ техникѣ и краскахъ, еще отзываются традиціей древне-христіанскаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, античнаго искусства.

Происхожденіе отдѣльныхъ мотивовъ миніатюрной живописи разсматриваемой нами эпохи трудно установить. Всему тогдашнему міру, какъ восточному, такъ и западному, былъ общъ очень значительный запасъ христіанскихъ сюжетовъ. Какого стиля и происхожденія были оригиналы, легшіе въ основу дошедшихъ до насъ памятниковъ, опредѣлить съ достовѣрностью невозможно. Во всякомъ случаѣ, этими оригиналами пользовались самымъ различнымъ образомъ, отъ рабскаго копированія, до свободной переработки. Если большинство прототиповъ и сложилось на греко-христіанскомъ Востокѣ, то все-таки каждый художественный центръ Западной Европы въ каролингско-оттоновскую эпоху имѣлъ свою долю участія въ переработкѣ и дальнѣйшемъ развитіи (часто почти непримѣтномъ) традиціонныхъ композицій. Какъ ни много можно указать сирійскихъ, византійскихъ, римскихъ, наконецъ, ирландско-англо-саксскихъ чертъ въ каролингско-оттоновской миніатюрной живописи, ея общій характеръ надо признать самобытнымъ.

При всемъ томъ, общія черты каролингской миніатюры у различныхъ художниковъ и въ различныхъ школахъ, границы которыхъ не могутъ быть съ точностью опредѣлены, сложились весьма различно. Большую услугу наукѣ оказали Делиль, Яничекъ и Лейтшу чрезъ то, что сопоставили родственныя между собою иллюстрированныя рукописи и, исходя отъ рукописей, происхожденіе которыхъ извѣстно съ достовѣрностью, распредѣлили эти памятники старины на группы по числу глав-

http://luclkiev.ua/

ныхъ художественныхъ центровъ. Не менѣе важны новѣйшія изслѣдованія Фёге, фонъ-Шлоссера, Газелоффа, Сварценскаго и др., которые идутъ дальше и, недовольствуясь классификаціей всѣхъ иллюстрированныхъ рукописей по мѣстнымъ группамъ, стараются сгруппировать ихъ по стилямъ и по мѣсту, занимаемому ими въ художественно-историческомъ развитіи. Правда, почти каждый шагъ въ этой области встрѣчаетъ возраженія, и если прочесть напр. скептическія признанія, которыми Тикканенъ, въ 1900 г., закончилъ свое изслѣдованіе объ утрехтской Псалтири, то можетъ показаться преждевременнымъ включать вопросы этого рода въ общую исторію искусства, но совершенно пройдти ихъ молчаніемъ невозможно.

Понятіе о „дворцовой школѣ“ (Schola Palatina), подъ которой разумѣли, въ противоположность монастырскимъ школамъ германской имперіи, школу каллиграфовъ и живописцевъ Карла Великаго въ Ахенѣ, начинаетъ исчезать при свѣтѣ новѣйшихъ изслѣдованій. Сварценскій въ главныхъ иллюстрированныхъ рукописяхъ, приписанныхъ этой школѣ, каковы напр. три великолѣпныя Евангелія въ Вѣнѣ, Брюсселѣ и Ахенѣ, относимыя имъ ко времени Людовика Благочестиваго, видитъ особую вѣтвь реймской школы IX-го столѣтія. Но зато важную группу каролингскихъ иллюстрированныхъ рукописей, обыкновенно называемую, по „рукописи Ады“, въ трирской городской библіотекѣ, „группою Ады“, Сварценскій считаетъ возможнымъ пріурочить къ дворцовой школѣ, которой ихъ прежде противополагали, и отнести къ эпохѣ самого Карла Великаго. На ряду съ реймской школой, вторая каролингская вѣтвь которой въ настоящее время признается всѣми изслѣдователями, на западно-франкской почвѣ слѣдуетъ отмѣтить въ особенности школы Тура, Корби и Меца; въ нѣмецкой же части франкскаго государства одинъ Санктъ-Галленъ занимаетъ въ эту эпоху вполнѣ опредѣленное положеніе (его искусство изслѣдовано Раномъ), тогда какъ о значеніи Трира, который Браунъ и Фёге считаютъ однимъ изъ средоточій каролингской миніатюрной живописи, и Фульды, на которую обратили вниманіе Клеменъ и Шлоссеръ, еще ведется споръ. Въ оттоновское время, и въ области книжной живописи на передній планъ выступаетъ Рейхенау; искусство Трира, Эхтернаха и Регенсбурга, быть можетъ, также и Фульды, Кёльна и Гильдесгейма, должно быть обозрѣваемо въ связи съ рейхенаускимъ искусствомъ.

При нынѣшнемъ состояніи изслѣдованій, разсмотрѣніе каролингскихъ рукописей удобнѣе всего начать съ „группы Ады“, родину которой можно искать въ Ахенѣ или въ Трирѣ. Въ противоположность строго-традиціонному направленію „дворцовой“ и турской школъ, миніатюры которыхъ, моделированныя по правиламъ живописной техники, и болѣе самостоятельныя по отношенію къ тексту, служатъ образцами картиннаго стиля книжной живописи, иллюстраціи группы Ады, имѣющія цѣлью главнымъ образомъ украшеніе книги, примыкаютъ

http://lucl.kiev.ua/

скорѣе къ книжному стилю. Самый древній памятникъ этого стиля — такъ называемое Евангеліе Годескалька, въ Парижской Національной библіотекѣ; оно написано нѣкімъ Годескалькомъ въ 781—783 гг., по повелѣнію Карла Великаго и его супруги, золотыми буквами по пурпурному фону. Въ украшеніи полей и инициаловъ этой рукописи преобладаетъ ленточный орнаментъ и плетенка, къ которымъ, однако, присоединяются античные растительные завитки, листья и розетки; встрѣчаются даже, какъ на бордюрахъ, такъ и среди орнаментаціи заглавныхъ буквъ, чисто-античные меандры и волнообразная линія. Первыя четыре миніатюры, величиною въ листъ, изображаютъ четырехъ евангелистовъ съ гладкими золотыми нимбами вокругъ головы; ихъ плотныя фигуры рѣзко очерчены, какъ снаружи, такъ и внутри, черными контурами. Затѣмъ слѣдуетъ Спаситель, юнаго типа, сидящій на престолѣ въ торжественной позѣ, съ благородными, хотя нѣсколько схематизированными чертами лица, обрамленнаго длинными бѣлокурыми кудрями. На слѣдующемъ листѣ представленъ „Источникъ жизни“ въ видѣ круглаго храма, увѣнчаннаго крестомъ и окруженнаго птицами, и приближающійся къ нему олень. Стриговскій доказалъ, что прототипъ этого храма имѣется въ сирійскомъ Евангеліи Эчміадзинскаго монастыря (см. выше стр. 63 и 97) ичрезъ то установилъ вліяніе на каролингское искусство болѣе древняго восточнаго искусства. Второе главное произведеніе этой школы — рукопись Ады, давшая имя всей группѣ и хранящаяся въ трирской городской библіотекѣ. Аббатиса Ада, по заказу которой написанъ этотъ манускриптъ золотыми буквами (около 800 г.), была, какъ гласитъ легенда, сестра Карла Великаго. Изданіе рукописи Ады, сдѣланное въ 1889 г. подъ руководствомъ Лампрехта и Яничека, значительно способствовало углубленію нѣмецкихъ ученыхъ въ изученіе каролингскаго искусства. Евангелисты рукописи Годескалька — бородатые; здѣсь они — юные, безбородые, но съ энергичными чертами лица, высоко-вздернутыми бровями и живыми тѣлодвиженіями (см. табл. 11). Колонны „канонов“ увѣнчаны большими чашевидными капителями съ вполнѣ атрофированными листьями аканѳа.


Св. еванг. Матѳей, миніатюра изъ Евангелія Людовига Благочестиваго, въ Парижской Національной библіотекѣ. Съ фотографіи этой библіотеки.

http://clk.kiev.ua/



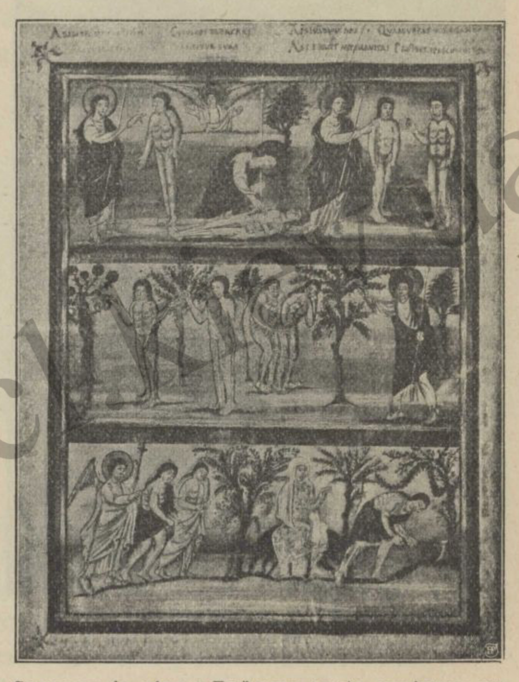
 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 11. Св. евангелистъ Маркъ, рисунокъ изъ „Adahandschrift“ въ Трирской городской библіотекѣ.

По изд. К. Лампрехта, К. Мейцеля, Г. Яничека и др.

http://...

Въ орнаментаціи заглавныхъ буквъ и полей еще преобладаетъ плетенка. Третій главный манускриптъ разсматриваемой группы—написанное золотыми буквами Евангеліе Парижской Національной библіотеки (№ 8850), принесенное Людовикомъ Благочестивымъ въ даръ аббатству Сенъ-Медаръ, въ Суассонѣ, въ 826 г. Бордюры украшены — поперемѣнно по синему, фіолетовому и золотому фонамъ — всѣми орнаментальными мотивами той эпохи. Небольшія картинки на библейскіе сюжеты играютъ роль виньетокъ. Четыре изъ шести большихъ миніатюръ, величиною въ листъ, изображаютъ опять евангелистовъ. Крылатый ангелъ, надъ евангелистомъ Матѳеемъ, отличается благородствомъ своихъ формъ (см. рис. на стр. 134). Контуры вездѣ очень рѣзки. Изъ двухъ послѣднихъ большихъ миніатюръ, одна изображаетъ зданіе съ колоннами, символизирующее собою Церковь, другая — Источникъ жизни, къ которому направляются жаждущія твари.



Сотвореніе міра и Грѣхопаденіе, миніатюра изъ Библіи Карла Лысаго, въ Парижской Національной библіотекѣ. Съ фотографіи этой библіотеки.

Въ библіотекахъ вюрцбургскаго и эрлангенскаго университетовъ хранятся Евангелія, также группы Ады, которыя, въ виду характерности ихъ рисунка и сильной экспрессивности, Сварценскій причисляетъ къ замѣчательнѣйшимъ памятникамъ каролингской эпохи. Группа Ады вообще имѣла важное вліяніе на дальнѣйшее развитіе живописи въ Германіи.

На территоріи нынѣшней Франціи прежде всего развилась, подъ непосредственнымъ руководствомъ Алькуина, турская школа, насквозь пропитанная традиціями классической древности. Къ числу ея главныхъ произведеній принадлежатъ Библія Алькуина въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, затѣмъ—Евангеліе Парижской Національной библіотеки (№ 266), написанное по повелѣнію императора Лотаря около 840 г. въ монастырѣ св. Мартина, въ Турѣ (не въ Мецѣ), аббатомъ этого монастыря Сигиславомъ. На заглавномъ листѣ изображенъ императоръ, въ голубомъ камзолѣ съ рукавами и въ античномъ пурпурномъ плащѣ, сидящій на золотомъ тронѣ, высокая спинка котораго завѣшена тканью; изъ-за трона выглядываютъ два воина. Крупныя, энергичныя черты Лотаря могли бы производить впечатлѣніе портретнаго сходства, если бы въ обоихъ воинахъ не повторялся совершенно тотъ же типъ лица. Пово-

роты тѣла и головы поняты еще хорошо, но руки нарисованы плохо. Моделировка головъ темнокрасными и кирпичными тѣнями еще живописна. Контуры неслишкомъ сильны. По цѣлому листу занимаютъ также изображенія бородатаго Христа во славѣ и евангелистовъ. На таблицахъ каноновъ, колонны, подражающія коринѳскимъ, соединены полуциркульными арками, которыя украшены растеніями и птицами. Турской школѣ принадлежитъ также изданная графомъ Бастаромъ и хранящаяся въ томъ же собраніи великолѣпная Библія Карла Лысаго (№ 11), написанная около 850 г.; ее считаютъ настоящимъ шедевромъ школы. Въ иниціалахъ текста, основной красочный аккордъ которыхъ образуютъ пурпурно-фіолетовая и зеленая (оттѣнка морской воды) краски и золото,—античный лиственный орнаментъ, сѣверная плетенка и головы животныхъ встрѣчаются въ самыхъ прихотливыхъ сочетаніяхъ. Въ таблицахъ каноновъ, полуциркульныя арки чередуются со стрѣльчатыми; въ двухъ-трехъ случаяхъ, базы колоннъ замѣнены, какъ въ древнемесопотамскомъ искусствѣ, лежащими быками. На посвятительномъ листѣ изображенъ Карлъ Лысый, сидящій на тронѣ и окруженный братіей монастыря св. Мартина, аббатъ котораго подноситъ императору драгоцѣнную книгу.



Четыре евангелиста, миніатюра изъ Евангелія каролингскаго времени, въ ризницѣ ахенскаго собора. По К. Лампрехту, К. Менцелю, Г. Яничеку и др.

„Христосъ во славѣ“, на одномъ изъ слѣдующихъ листовъ, снова бородатый. Миніатюры на сюжеты изъ Ветхаго Завѣта и изъ Дѣяній св. апостоловъ (см. рис. на стр. 135) исполнены въ позднеантичномъ стилѣ. Богъ-Отецъ, въ сценѣ сотворенія человѣка, — юный, безбородый. Грѣхопаденіе съ его послѣдствіями изображено съ большою подробностью. Въ передачѣ нагого тѣла, при всѣхъ ошибкахъ рисунка и отсутствіи мускулатуры, еще вполнѣ ясно обнаруживается вліяніе эллинистическаго языка формъ. Даже деревья на заднемъ планѣ, ихъ стволы и кроны, нарисованы еще безъ средневѣковой тенденціи къ стилизаціи.

Сюда примыкаютъ затѣмъ, по духу еще болѣе близкія къ антику, три великолѣпныя каролингскія Евангелія вѣнскаго кабинета драгоцѣнностей, ризницы ахенскаго собора и брюссельской королевской библіотеки, считавшіяся до сей поры главными произведеніями двор-

http://irbis-nbuv.gov.ua/ ... kiev.ua/

цовой школы, по мнѣнію же Сварценскаго, составляющія особую, классическую вѣтвь реймской школы. Въ вѣнскомъ Евангеліи коринѳскія колонны на таблицахъ канововъ — почти совсѣмъ античныя. Въ фигурахъ евангелистовъ, сидящихъ передъ стѣнами, сквозь отверстія которыхъ рисуется пейзажъ, видна еще чисто-классическая величественность позъ, чертъ лица и драпировокъ. Моделированы эти фигуры очень мягко, кистью; лишь изрѣдка, да и то только внутри фигуръ, встрѣчается контурный рисунокъ. Въ той же живописной манерѣ выполнены миніатюры ахенскаго Евангелія. Даже іоническія капители и аттическія базы гладкихъ разноцвѣтныхъ колоннъ на таблицахъ канововъ имѣютъ совершенно правильныя формы; четыре евангелиста, изображенные вмѣстѣ на титульномъ листѣ, въ ландшафтной обстановкѣ, трактованы довольно мягко и живописно (см. рис. на стр. 136). Такой



Рисунки животныхъ изъ Псалтири утрехтской университетской библіотеки. По І.-І. Тикканену.

же характеръ имѣетъ и брюссельское Евангеліе. Близокъ къ нему по стилю такъ называемый „Золотой кодексъ" (Codex aureus) изъ Клеве, въ королевской берлинской библіотекѣ.

Переходъ къ рукописямъ, принадлежащимъ, несомнѣнно, реймской школѣ и написаннымъ въ аббатствѣ Говильеръ, представляетъ собою блуаское Евангеліе Парижской Національной библіотеки № 265. Его миніатюры скопированы съ вѣнскаго кодекса, но грубѣе ихъ по контурамъ. Главные памятники этой признанной реймской школы имѣютъ, однако, уже иной характеръ. Оживленности ихъ фигуръ соотвѣтствуетъ нѣкоторое безпокойство изображавшей ихъ кисти. Главное произведеніе означенной школы—Евангеліе епископа Эбона (817—834), въ библіотекѣ Эпернѐ. Колонны на таблицахъ канововъ, широко разставленныя, соединены не циркульными арками, а трехугольными фронтонами. Ремесленники съ молотками, изображенные по угламъ фронтоновъ съ удивительнымъ пониманіемъ формъ и движеній человѣческаго тѣла, взяты прямо изъ повседневной жизни. Однако важное значеніе для исторіи искусства говильерская школа миніатюристовъ получила лишь съ той поры, когда изъ нея вышла, какъ мы знаемъ, благодаря сравнительнымъ изслѣдованіямъ Гольдшмидта и Дюрье, знаменитая Псалтирь утрехтской университетской библіотеки; ея безчисленныя, богатыя фигурами миніа-

http://luci.kiev.ua/

тюры въ высшей степени свободнаго стиля, исполненныя перомъ, чернымъ по бѣлому, строго держатся текста. Онѣ исполнены въ первой трети IX-го столѣтія и напоминаютъ собою контурные рисунки греческой „Хлудовской Псалтири“. (см. выше, стр. 89), хотя послѣдніе слегка иллюминированы красками. Изслѣдованіе утрехтской Псалтири приводило историковъ искусства къ различнымъ заключеніямъ. Тогда какъ Шпрингеръ и его послѣдователи видѣли въ полныхъ жизни рисункахъ этой рукописи, въ противоположность „византійскому стилю“, воплощеніе сѣвернаго художественнаго пошиба, образовавшагося самостоятельно въ средневѣковьѣ, новѣйшіе изслѣдователи доказываютъ, что утрехтская



Возвеличеніе Давида передъ его врагами, иллюстрація 24-го псалма въ Псалтири утрехтской университетской библіотеки. По А. Шпрингеру.

Псалтирь возникла на греко-христіанской почвѣ. Гревенъ даже считаетъ ее лишь копіей греческаго манускрипта, противъ чего возстаетъ Тикканенъ, справедливо указывая на самостоятельные мотивы, содержащіеся въ ней на ряду съ мотивами греко-христіанскими. Сварценскій возвращается къ прежнему мнѣнію, по которому натуральность и оживленность иллюстрацій этой Псалтири должны быть приписаны англосаксскому вліянію. Какъ бы то ни было, утрехтская Псалтирь свидѣтельствуетъ о прочности христіанско-эллинистическихъ традицій въ каролингское время. Рѣчныя и морскія божества изображены здѣсь еще совершенно въ античномъ родѣ; живость въ изображеніи львовъ (см, рис. на стр. 137) даетъ поводъ предполагать, что они зарисованы съ натуры — слѣдовательно, на Востокѣ. Широко скомпонованы сцены видѣній; въ иллюстраціи къ псалму 24 (см. рис. на этой стр.) женская фигура, стоящая внизу, посрединѣ, напоминаетъ римскую жрицу.

Подъ вліяніемъ дворцовой школы, или распространившейся реймской, возникла м е ц с к а я ш к о л а, изъ которой вышли, между прочимъ, два Еван-

гелія Парижской Національной библіотеки (№№ 9383 и 9388) и Евангеліе изъ Гандерсгейма на Фесте (въ герцогствѣ Саксенъ-Кобургъ-Готскомъ), а также Сакраментарій (Руководство къ совершенію таинствъ) Дрого (ум. въ 855 г., епископомъ мецскимъ), въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 9428). Здѣсь главное вниманіе обращено на орнаментацію инициаловъ и полей; инициалы богато украшены листвою, и въ нихъ вставлены многочисленныя мелкія композиции на сюжеты изъ Библіи, изъ житій святыхъ и обряда литургіи, живо и разнообразно сочиненныя. Характерно изображено въ Сакраментаріи Дрого Вознесеніе Господне, внутри прописного В, и Сошествіе Святого Духа на апостоловъ, внутри буквы О. Контурный рисунокъ, по большой части, иллюминованъ красками, представляющими прекрасное сочетаніе тоновъ.

Подъ вліяніемъ той же мецской школы явились позже 850 г. великолѣпныя рукописи, написанныя въ монастырѣ Корби для Карла Лысаго. По всей вѣроятности, здѣсь была написана клирикомъ Ліутгардомъ Псалтирь Карла Лысаго (въ Парижской Національной библіотекѣ, № 1152). Изображеніе царя Давида, пляшущаго передъ ковчегомъ, благородствомъ пропорцій фигуръ и живописной техникой, моделирующей ихъ тѣнями и бликами, еще сильно отзывается античностью. Въ томъ же монастырѣ, какъ можно думать, написано для Карла Лысаго тѣмъ же Ліутгардомъ и священникомъ Берингардомъ великолѣпное Евангеліе Мюнхенской Національной библіотеки (Cim. № 55), извѣстное подъ названіемъ „Золотого Кодекса Эммерама". Въ богатой орнаментаціи этой рукописи, на ряду съ римскими и греческими завитками аканѳа, все еще встрѣчается древне-франкская ременная плетенка. На посвятительномъ листѣ изображенъ императоръ, сидящій на тронѣ между аллегорическими фигурами „Франціи" и „Готіи". Въ композиціи, изображающей поклоненіе Агнцу двадцати-четырехъ апокалиптическихъ старцевъ (см. рис. на этой стр.), появляются даже античныя олицетворенія моря и земли. Возможно, что въ Корби написаны также Евангеліе Кольберта и Евангеліе Карла Лысаго Парижской Національной би-


Двадцать четыре старца, поклоняющіеся Агнцу; миніатюра изъ Золотого Кодекса св. Эммерама, въ Мюнхенской королевской библіотекѣ. По К. фонъ-Кобеллю.

бліотеки (№№ 324 и 323), въ которыхъ ясно выказываются англо-саксскіе элементы реймской школы.

Перечисленные нами манускрипты представляютъ собою переходъ къ той школѣ, которую Делиль называетъ франко-сакской, а Яничекъ отожествлялъ со школой Сенъ-Дени. Главный памятникъ этой школы, кромѣ Евангелія изъ Сенъ-Васта въ библіотекѣ города Арраса,— такъ называемое Евангеліе Франца II въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 257). Его инициалы, орнаментированные преимущественно ленточной плетенкой, — вполнѣ сѣвернаго характера, Изъ евангелистовъ, одинъ Іоаннъ изображенъ старикомъ. Въ композиціи Распятія, Спаситель представленъ юнымъ, головы палачей моделированы сильно.

Санктъ-Галленская школа, первоначально шедшая въ орнаментѣ своимъ путемъ, позже 870 г. подпала западно-франкскому вліянію, къ которому, въ изображеніяхъ фигуръ, вскорѣ присоединились традиціи „группы Ады". Особеннаго вниманія заслуживаютъ двѣ часто упоминаемыя учеными рукописи, хранящіяся въ библіотекѣ С.-Галленскаго монастыря: Псалтирь, написанная Фольхардомъ раньше 872 г., и знаменитая, изданная Раномъ, „Золотая Псалтирь". Первая рукопись замѣчательна богатой орнаментаціей инициаловъ, въ которой плетенка комбинируется съ лиственными завитками; встрѣчающіяся въ ней кое-гдѣ фигуры грубо и неумѣло нарисованы и безвкусно раскрашены. Что касается до Золотой Псалтири, то она принадлежитъ къ великолѣпнѣйшимъ въ своемъ родѣ произведеніямъ конца IX-го вѣка. Къ лиственному и плетеному орнаментамъ ея инициаловъ присоединяются головы животныхъ; изрѣдка примѣшиваются и части человѣческихъ фигуръ. Въ настоящихъ изображеніяхъ фигуръ замѣтна бо̀льшая оригинальность художественнаго замысла, чѣмъ въ рукописяхъ, разсмотрѣнныхъ нами раньше. Шестнадцать миніатюръ представляютъ эпизоды изъ исторіи царя Давида. Красноватый контурный рисунокъ слегка иллюминированъ яркими, иногда не совсѣмъ натуральными красками; сцены битвъ, при всѣхъ ошибкахъ въ рисункѣ и при неестественности позъ фигуръ, переданы своеобразно и жизненно. Какое разстояніе отдѣляетъ эту рукопись отъ античнаго стиля Библіи Карла Лысаго—показываютъ хотя бы деревья, которыя въ Библіи, написанной около 850 г. въ Турѣ, изображены еще натурально, въ духѣ античной стѣнной живописи, тогда какъ въ Псалтири, о которой мы говоримъ, написанной въ С.-Галленѣ ровно полустолѣтіемъ позже, они состоятъ только изъ стилизованныхъ стволовъ со стеблевидно-изогнутыми голыми вѣтвями, на концахъ которыхъ сидятъ отдѣльные большіе стилизованные листья. Здѣсь ясно сказывается переходъ къ эпохѣ „зрѣлаго средневѣковья". Для оцѣнки каролингской живописи миніатюръ важно то обстоятельство, что имена каллиграфовъ, иллюстрировавшихъ каролингскія рукописи, приписываемыя сѣверно-французскимъ монастырямъ, какъ и рукописи, изготовленныя на нѣмецкой почвѣ, — сплошь германскія: Готтшалькъ (Го-

http://lucl.kiev.ua/

дескалькъ, Лейтгардъ и Ингобертъ — такіе же чистые нѣмцы, какъ и вышеупомянутый Фолькгартъ (Фольхардъ) изъ С.-Галлена.

Какимъ образомъ, циклы изображеній, сложившіеся еще въ христіанской древности, въ IV-мъ и V-мъ вѣкахъ, удержались и даже получили отъ каролингской эпохи до оттоновской дальнѣйшее развитіе во всѣхъ мѣстахъ въ высшей степени разнообразно — лучше всего можно прослѣдить по рукописямъ Пруденція, тщательно изслѣдованнымъ Р. Штеттинеромъ. Мы разумѣемъ рукописи „Психомахіи", „извѣстнѣйшаго произведенія самаго любимаго древне-христіанскаго поэта". Содержаніе ея — аллегорическая битва добродѣтелей съ пороками. Рѣдко аллегорическія фигуры изображались съ такой силой и жизненностью, какъ въ миніатюрахъ, иллюстрирующихъ списки этой поэмы. Большинство списковъ Пруденція принадлежитъ поздней каролингско-оттоновской эпохѣ. Самый древній изъ нихъ, хранящійся въ бернской городской библіотекѣ, сдѣланъ во второй половинѣ IX-го солѣтія, въ С.-Галленѣ. Легко убѣдиться, что всѣ онѣ восходятъ къ одному прототипу, но при ближайшемъ ихъ разсмотрѣніи можно также замѣтить, что онѣ, въ отношеніи иллюстрацій, распадаются на нѣсколько группъ, характеризуемыхъ бо̀льшимъ или меньшимъ пониманіемъ формъ и большими или меньшими отклоненіями отъ первоначальныхъ мотивовъ изображеній. Миніатюры группы рукописей парижской Національной (№ 8318), лондонской, лейденской (Cod. Vossiani) и кембриджской библіотекъ примыкаютъ, несомнѣнно, къ оригиналу, еще близкому къ древне-христіанскому прототипу, тогда какъ въ основу миніатюръ другой группы, къ которой принадлежатъ напр. брюссельская, бернская, санктъ-галленская, вторая парижская (Нац. библ. № 8085) и вторая лейденская (Cod. Burmanni), легъ экземпляръ каролингскаго времени.

Переходное время отъ каролингской къ оттоновской эпохѣ, особенности орнаментики которой Сварценскій прослѣдилъ, главнымъ образомъ, для рейхенауской школы, вообще бѣдно въ художественномъ отношеніи. Лишь послѣ того, какъ Оттонъ Великій (962 г.) возстановилъ „священную римскую имперію германской націи", пробудилась къ жизни въ новомъ блескѣ, вмѣстѣ со всѣми художествами, также и нѣмецкая живопись миніатюръ. Сѣмена художественности, посѣянныя при Оттонѣ I, принесли при Оттонѣ II, Оттонѣ III, Генрихѣ II и ихъ ближайшихъ преемникахъ обильные плоды, погибшіе только къ срединѣ XI-го столѣтія.

Книжная живопись этой эпохи представляетъ собою во многихъ отношеніяхъ дальнѣйшее развитіе принциповъ каролингскаго искусства, съ которымъ ее роднитъ традиціонность направленія; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ ней выказывается немало новаго, сообщающаго оттоновскому искусству своеобразный характеръ, отличающій его отъ каролингскаго искусства. Ленточное и ременное плетеніе все чаще и чаще переходитъ въ растительный орнаментъ, на ряду съ которымъ попрежнему иногда встрѣчается

http://hcl.kiev.ua/

меандръ. Задніе фоны фигурныхъ изображеній представляютъ, въ подражаніе тканымъ матеріямъ, роскошные цвѣтные ковровые узоры, или, какъ въ византійскихъ миніатюрахъ и мозаикахъ, становятся блестящими золотыми поверхностями. Глубокіе, густые тона красокъ дѣлаются свѣтлѣе и чище. Фигуры получаютъ бо̀льшую стройность и изящество, драпировки — бо̀льшую простоту и спокойствіе. Контурный рисунокъ попрежнему преобладаетъ только въ нѣкоторыхъ школахъ и направленіяхъ, тогда какъ въ другихъ употребляется живописно - стушеванная моделировка. Иногда даже кажется, будто „оттоновскій ренесансъ“, игнорируя каролингскую эпоху, приковывается прямо къ древне-христіанскимъ образцамъ.

Переходную ступень между каролингской „группой Ады“ и оттоновской живописью занимаютъ такіе манускрипты, какъ напр. изданный Эхельгейзеромъ петерсгаузенскій Сакраментарій гейдельбергской университетской библіотеки, или сходное съ нимъ по стилю и принадлежащее тому же времени, какъ и онъ, Евангеліе архіепископа кельнскаго Геро (969—976), въ дармштадтской велико-герцогской библіотекѣ.

Изъ рукописей цвѣтущей оттоновской эпохи заслуживаютъ вниманія, главнымъ образомъ, пять великолѣпныхъ манускриптовъ, принадлежащихъ къ различнымъ направленіямъ, при помощи которыхъ можно понять и дальнѣйшее развитіе миніатюрной живописи. Впереди ихъ мы ставимъ знаменитый, изданный Краусомъ, кодексъ Эгберта — Евангеліе, написанное для архіепископа трирскаго Эгберта (977 — 993) въ рейхенаускомъ монастырѣ монахами Керальдомъ и Герибертомъ и хранящееся теперь въ трирской городской библіотекѣ. Посвятительные листы — на второмъ изъ нихъ изображенъ архіепископъ, сидящій и принимающій изъ рукъ названныхъ двухъ монаховъ драгоцѣнную книгу— имѣютъ густой пурпурный фонъ, окруженный широкими полями, которыя украшены причудливыми животными орнаментами, раскрашенными болѣе темной пурпурной и золотой красками. Все это вмѣстѣ производитъ превосходный общій эффектъ. Фонъ на четырехъ листахъ съ изображеніями евангелистовъ заполненъ пурпурными ковровыми узорами (см. рис. на стр. 143). Сѣдые, бѣлобородые евангелисты, съ крупными чертами лица, сидятъ въ торжественныхъ позахъ передъ своими аналоями. Въ текстѣ встрѣчаются великолѣпные иниціалы, въ которыхъ ременная плетенка перешла въ сплетеніе растительныхъ стеблей, съ трилистниками, четырехлистниками и стрѣловидными листьями. Пятьдесятъ-одна миніатюра на сюжеты изъ Новаго Завѣта окружены простыми бордюрами, причемъ нерѣдко на одномъ и томъ же листѣ и въ одномъ и томъ же обрамленіи представлено нѣсколько отдѣльныхъ сценъ. Фонъ этихъ миніатюръ — еще не золотой; синее, книзу болѣе свѣтлое, небо обыкновенно сходится съ коричневой полосой земли, что̀ въ другихъ случаяхъ

http://lucl.kiev.ua/

передано условно тремя полосами фона. Ландшафтные и архитектурные элементы ограничиваются почти исключительно отдѣльными зданіями и стилизированными деревьями, расположенными безъ связи и безъ перспективы. Волны — не схематизируются. Сюжеты скомпонованы просто, спокойно и понятно; фигуры довольно пропорціональны и жизненны, несмотря на то, что въ нихъ не выказывается пониманія формъ. Спаситель на всѣхъ миніатюрахъ — юный и безбородый; въ композиціи „Распятіе“ (см. рис. на стр. 144), Онъ представленъ еще не испустившимъ духа, съ открытыми глазами; одѣтымъ въ длинную тунику съ рукавами; ноги Его, какъ въ изображеніяхъ всей этой эпохи, пригвождены ко кресту каждая порознь. Въ отдѣльныхъ фигурахъ живопись преобладаетъ надъ рисункомъ; тона красокъ—свѣтлы и гармоничны.



Св. еванг. Іоаннъ, изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библіотекѣ. По Ф.-Кс. Краусу.

Нѣсколько другой характеръ имѣетъ Евангеліе Оттона II въ парижской Національной библіотекѣ (№ 8851). Въ его орнаментаціи значительную роль играютъ меандръ и аканѳовые завитки. На оборотѣ перваго листа изображенъ, среди золотого фона, сидящій на престолѣ и окруженный „мандорлой“ безбородый Спаситель со строгимъ ликомъ; золотой фонъ, встрѣчающійся во всей рукописи, выражаетъ собою блескъ небесной славы. Изъ евангелистовъ, св. Матѳей изображенъ старцемъ, съ сѣдой бородой, позади пурпурной завѣсы, на зеленомъ фонѣ; св. Маркъ — сѣдымъ и лысымъ, на желтомъ фонѣ, въ красномъ портикѣ; св. Лука—также старикомъ, на зеленомъ фонѣ, передъ фіолетовой завѣсой. Только св. Іоаннъ, сидящій на голубомъ фонѣ передъ зеленой завѣсой, представленъ юнымъ, съ лицомъ, обрамленнымъ темными кудрями, тогда какъ напр. въ каролингскомъ Евангеліи Франца II (см. выше, стр. 140), въ той же библіотекѣ (№ 257), онъ одинъ изображенъ въ видѣ старца. Фигуры Евангелія Оттона II нѣсколько длинны по отношенію къ головамъ, но нарисованы недурно; моделированы онѣ въ живописной манерѣ, тѣнями и бликами; ихъ внѣшніе контуры не слишкомъ черны.

Къ числу великолѣпнѣйшихъ произведеній разсматриваемой нами эпохи принадлежитъ написанное золотыми буквами Эхтернахское Евангеліе, хранящееся въ готскомъ музеѣ, Codex aureus Epternacensis. Надпись на его крышкѣ указываетъ на время правленія императрицы Ѳеофану (983 —991), вдовы Оттона II. Заглавные листы сплошь покрыты узорами, срисованными, очевидно, съ матерій. Большой интересъ предста-

вляютъ многочисленныя миніатюры, изъ которыхъ тѣ, которыя иллюстрируютъ Евангеліе отъ Матѳея, изображаютъ юность Спасителя; миніатюры при Евангеліи отъ Марка представляютъ чудеса, при Евангеліи отъ Луки — притчи, при Евангеліи отъ Іоанна — страсти Господни. Въ большихъ, но очень жизненныхъ фигурахъ на таблицахъ каноновъ отражается традиція каролингскихъ Евангелій; но уже изображеніе юнаго Спасителя въ композиціи „Небесная слава“ свидѣтельствуетъ, что основной характеръ этой рукописи — западный.


Распятіе, изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библіотекѣ. По Ф.-Кс. Краусу.

Великолѣпное Евангеліе ризницы ахенскаго собора, изготовленное Ліутгаромъ (изданное Бейсселемъ), по нашему мнѣнію, относится отнюдь не ко времени Оттона I, хотя и посвящено „императору Оттону“. Изображеніе сидящаго на престолѣ, въ „небесной славѣ“ юнаго императора болѣе всего подходитъ къ Оттону III. Сравнивая стройныя, прихотливо расчлененныя колонны таблицъ каноновъ и обрамленія миніатюръ съ аналогичными элементами каролингскаго Евангелія той же ризницы, мы какъ-бы переходимъ отъ перваго и второго стиля помпейской архитектурной живописи къ третьему и четвертому стилю (см. т. I, стр. 541—542, 579). Евангелисты, равно какъ и библейскія сцены, изображены уже на золотомъ фонѣ. Волны, въ изображеніи морской бури, нарисованы схематично, въ видѣ волнистыхъ спиралей. Темные контурныя линіи имѣются только внутри фигуръ; „контуръ лишь раздѣляетъ, но не очерчиваетъ“, какъ мѣтко замѣчаетъ Фёге. Техника вообще мало пластична, хотя краски положены мягко и живописно.

Новыя стилистическія особенности представляетъ Сакраментарій Генриха II въ мюнхенской національной библіотекѣ (Cim. 60), изслѣдованный Сварценскимъ, — памятникъ уже второго тысячелѣтія (написанъ между 1002 и 1014 гг., въ Регенсбургѣ). На одномъ изъ посвятительныхъ листовъ (см. рис. на стр. 145) изображенъ бородатый императоръ, воздѣвающій руки къ Спасителю, окруженному мандорлой и поддерживаемый подъ локти св. Ульрихомъ и св. Эммерамомъ. Другой посвятительный листъ представляетъ подражаніе подобному листу „Золотого Кодекса“ (см. выше, стр. 139), который въ означенное время хранился

какъ разъ въ монастырѣ св. Эммерама, въ Регенсбургѣ. Отдѣльные листы заняты изображеніями св. Григорія, Агнца Божія съ символами евангелистовъ, Распятія и мѵроносицъ у Гроба Господня. Всѣ эти миніатюры имѣютъ богатые узорчатые фоны. Подобные фоны, какъ особенность регенсбургской школы, являются еще въ болѣе древней, написанной около 990 г., „Книгѣ правилъ изъ Нижняго Монастыря“, хранящейся въ бамбергской библіотекѣ. „Пространство замѣнено здѣсь — говоритъ Сварценскій—великолѣпно украшенной страницейкниги“. Такимъ образомъ здѣсь ярко выраженъ книжный стиль. Кромѣ того, большинство миніатюръ этой замѣчательной рукописи, съ ихъ небольшими круглыми головами, изящными кистями рукъ и ступнями, острыми, тонкими носами, большими, овальной формы, глазами у фигуръ, живописно-мягкой моделировкой тѣла зеленоватыми тѣнями, отмѣчены самымъ сильнымъ византійскимъ вліяніемъ, какое только до сей поры мы могли констатировать на Сѣверѣ.

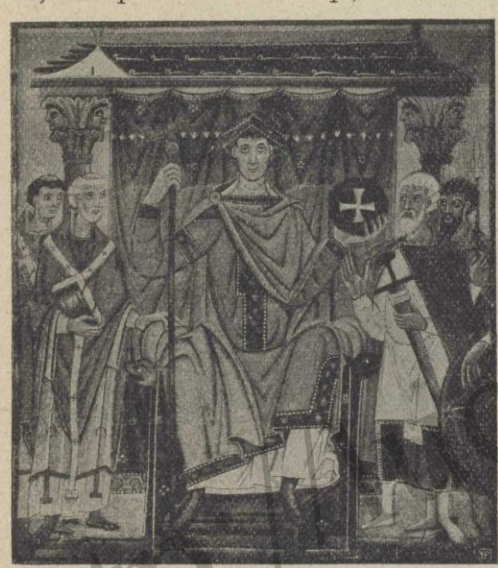


Императоръ Генрихъ II со св. Ульрихомъ и Эммерамомъ, изъ Сакраментарія Генриха II въ Мюнхенской Національной библіотекѣ. По Г. Сварценскому.

Къ каждому изъ пяти названыхъ нами главныхъ памятниковъ оттоновской миніатюрной живописи примыкаютъ другіе манускрипты, сходные съ ними по стилю и часто имѣющіе неменьшія художественныя достоинства. Эти группы принадлежатъ разнымъ школамъ, характеристикой которыхъ съ точки зрѣнія ихъ стиля и тѣхъ мѣстностей, къ которымъ онѣ могутъ быть пріурочены, заняты новѣйшіе изслѣдователи. Къ рейхенаускому Кодексу Эгберта (см. выше, стр.142) всего ближе подходитъ, какъ это доказалъ Фёге, Лекціонарій (католическая богослужебная книга, содержащая въ себѣ церковныя чтенія на каждый день) Королевской Берлинской библіотеки, съ изображеніями Входа Господня въ Іерусалимъ, Женъ-мѵроносицъ у Гроба, Вознесенія Господня и Сошествія св. Духа на апостоловъ. Къ р е й х е н а у с к о й ш к о л ѣ, по всей вѣроятности, принадлежитъ также изготовленная Руодпрехтомъ (между 984 и 993 гг.) часто цитируемая Псалтирь архіепископа трирскаго Эгберта, хранящаяся въ библіотекѣ города Чивидале и изданная въ 1901 г. Зауерландомъ и Газелоффомъ. По своимъ скорѣе рисованнымъ, чѣмъ писаннымъ красками, плотнымъ фигурамъ святыхъ, эта Псалтирь еще близка къ груп-

пѣ Ады; но ея ковровые фоны и ленточные орнаменты иниціаловъ, переходящіе въ сплетенія растительныхъ стеблей, имѣютъ отпечатокъ оттоновской эпохи.

Къ Евангелію ахенской соборной ризницы, написанному Ліутгаромъ для одного изъ Оттоновъ, близка группа рукописей, изслѣдованныхъ Фёге и составляющихъ школу Ліутгара. Второе главное произведеніе этой школы — знаменитое Евангеліе Оттона III (по другимъ, Генриха III) въ Мюнхенской Національной библіотекѣ (Cim. 58; см. рис. на этой стр.). Сильное вліяніе на эту рукопись ахенскаго Евангелія не подлежитъ сомнѣнію; нѣкоторыя ея миніатюры, какъ напр. Исцѣленіе бѣсноватаго и Воскрешеніе наинскаго юноши, очень близки къ рейхенаускимъ фрескамъ; кромѣ того, рядъ ея композицій заимствованъ изъ Кодекса Эгберта. Этой, полной темперамента школѣ, въ которой золотой фонъ господствуетъ безраздѣльно, могутъ быть приписаны еще до 20 другихъ иллюстрированныхъ рукописей. Фёге вначалѣ былъ склоненъ пріурочивать эту школу къ Кельну, но потомъ, какъ и Браунъ, высказался въ пользу Трира; Газелоффъ помѣщаетъ ее въ Рейхенау, и его мнѣніе подтверждается новыми доказательствами, приводимыми Сварценскимъ. Такимъ образомъ, школа Ліутгара представляетъ собою лишь болѣе позднюю фазу развитія рейхенауской школы.



Императоръ Оттонъ III съ двумя епископами и двумя воинами. Изъ Евангелія Оттона III (Cim. 58) въ Мюнхенской Національной библіотекѣ. По Л. фонъ-Кобеллю.

Парижскому Евангелію (Національная библіотека, № 8851), написанному, повидимому, въ Трирѣ (см. выше, стр. 143), близки, въ отношеніи стиля, листы изъ рукописи „Registrum Gregorii", хранящіеся въ трирской городской библіотекѣ, и принадлежавшій къ той же рукописи драгоцѣнный листъ въ музеѣ Шантильи (Четыре націи присягаютъ на вѣрность Оттону II). „Регистръ Григорія" дѣйствительно можно разсматривать какъ главное произведеніе настоящей трирской школы. Однако границы между трирской и сосѣдней съ нею эхтернахской школами еще спорны.

Большинство изслѣдователей согласно въ томъ, что вышеупомянутый, описанный Лампрехтомъ, Codex aureus Epternacensis готскаго музея (см. стр. 143) изготовленъ въ Эхтернахѣ и, слѣдовательно, долженъ быть принятъ въ основаніе нашего знакомства съ эхтернахской книжной

живописью. Изъ другихъ наиболѣе замѣчательныхъ произведеній этой школы, установленной Фёге, слѣдуетъ назвать Евангеліе Генриха III въ бременской городской библіотекѣ, „Codex aureus“ въ Эскоріалѣ и Евангеліе Брюссельской Королевской библіотеки (№ 9428).

Регенсбургской школѣ цвѣтущаго оттоновскаго времени принадлежатъ, кромѣ уже упомянутаго нами Служебника Генриха II (см. стр. 144), Евангеліе аббатиссы Уты, настоятельницы Нижняго Монастыря въ Регенсбургѣ (въ Мюнхенской Національной библіотекѣ, Cim. 54), написанное между 1002 и 1025 гг., и Евангеліе Генриха II, хранящееся въ Ватиканской библіотекѣ, въ Римѣ. Евангеліе Уты, украшенное роскошно и стильно, — одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ образцовъ книжнаго стиля этой эпохи.

Въ тѣсной зависимости отъ регенсбургской школы, повидимому, находилась гильдесгеймская школа, покровительствуемая епископомъ Бернвардомъ, который самъ былъ замѣчательный художникъ. Главный мастеръ этой школы, дьяконъ Гунтбальдъ, жилъ, какъ доказано, нѣкоторое время въ Регенсбургѣ. Въ ризницѣ гильдесгеймского собора донынѣ хранятся изготовленные имъ для Бернварда Евангеліе (1011 г.) и Служебникъ (1014 г.). Пальметты, аканѳовые листья и другіе античные орнаменты, перешедшіе сюда изъ каролингскаго искусства, имѣютъ еще болѣе классическій характеръ, чѣмъ подобные орнаментальные элементы въ южно-нѣмецкихъ рукописяхъ. Богато украшенное фигурными изображеніями Евангеліе ризницы гильдесгеймскаго собора, изданное Бейсселемъ, въ отношеніи стиля этихъ иллюстрацій очень далеко отъ регенсбургской школы; его приписываютъ самому Бернварду. Въ посвятительныхъ миніатюрахъ явственнѣе, чѣмъ прежде, выступаетъ на первый планъ почитаніе Пресв. Дѣвы; нѣкоторыя композиціи на библейскія темы поразительно аналогичны съ изготовленными подъ руководствомъ Бернварда рельефами бронзовыхъ дверей гильдесгеймскаго собора (см. ниже, стр. 156).

Для характеристики кельнской и фульдской школъ въ настоящее время имѣется еще очень мало матеріаловъ. Особая, употреблявшая исключительно золотые фоны школа Тегернзее, главнымъ мастеромъ которой былъ аббатъ Эллингеръ (1017-26 и 1031-41), стоитъ уже за предѣлами оттоновской эпохи. Во Франціи упадокъ миніатюрной живописи начался раньше, чѣмъ въ Германіи; въ этомъ можно убѣдиться хотя-бы по тусклому колориту миніатюръ Комментарія къ Книгѣ пророка Езекіиля, въ Парижской Національной библіотекѣ (№12, 302),—рукописи, изготовленой аббатомъ Гильдрихомъ между 989 и 1010 годами въ Сенъ-Жермэнъ-д'Оксеррѣ. Около 1050 г., упадокъ, изъ котораго живопись, питавшаяся до той поры наслѣдіемъ древности, потомъ вышла лишь постепенно, въ совершенно новымъ обликѣ, замѣтно сказывался повсюду.

Всѣ наши свѣдѣнія о другихъ отрасляхъ прикладной живописи, объ узорчатыхъ тканяхъ, каковы напр. сомюрскіе ковры (985 г.), затканные восточными животными орнаментами, о живописи на стеклѣ,

http://lib.kiev.ua/

начатки которой какъ во Франціи, такъ и въ Германіи (въ Тегернзее), проявляются около конца перваго тысячелѣтія, мы можемъ почерпать лишь изъ литературныхъ источниковъ, не дающихъ сколько-нибудь яснаго представленія объ этихъ отрасляхъ. Но и сохранившихся памятниковъ книжной живописи вполнѣ достаточно для того, чтобы дать понятіе о состояніи живописи въ каролингское и оттоновское время. Сквозь покровъ сѣвернаго своеобразія, проявившагося въ это время во многихъ безсознательныхъ чертахъ, еще ясно просвѣчивалъ тамъ и сямъ дряхлый, отжившій, но прикрытый византійскимъ уборомъ ликъ римско-эллинистическаго искусства.

В. Скульптура.

Зависимость каролингско-оттоновскаго искусства отъ древне-христіанскаго искусства Востока и Запада выказывается также и въ скульптурѣ, остававшейся, какъ въ древне-христіанскую пору, преимущественно искусствомъ мелкихъ подѣлокъ и рельефа. Карлъ Великій перенесъ изъ Равенны въ Ахенъ бронзовую позолоченную конную статую Ѳеодориха (см. выше, стр. 68); но подобный образецъ былъ еще не по плечу сѣвернымъ ваятелямъ. Единственная, дошедшая до насъ бронзовая статуэтка, приписываемая этой эпохѣ авторитетными изслѣдователями, не выше одного фута, а по своимъ безжизненнымъ, вялымъ, хотя и довольно правильнымъ формамъ, приближается скорѣе къ позднимъ произведеніямъ римскаго провинціальнаго искусства, чѣмъ къ монументальной, полной внутренняго движенія равеннской статуѣ. Мы разумѣемъ извѣстную конную статуэтку Карла Великаго, хранящуюся въ музеѣ Карнавалѐ, въ Парижѣ. Соглашаясь съ Клеменомъ, мы склонны приписать это произведеніе, на основаніи его формъ, скорѣе каролингской эпохѣ, чѣмъ — какъ это дѣлаетъ Вольфрамъ, приведшій, правда, заслуживающіе вниманія доводы противъ каролингскаго происхожденія статуэтки, — XVI столѣтію. Античныя традиціи въ исполненіи фигуры коня и плаща императора, здѣсь еще не переработаны въ готскомъ духѣ. Императоръ—въ коронѣ, держитъ въ лѣвой рукѣ державу, а въ правой мечъ (реставрированный). Къ прочимъ металлическимъ издѣліямъ этой эпохи мы еще вернемся.

Изъ произведеній каролингской каменной скульптуры, художественный интересъ имѣютъ лишь немногія. Однако, какъ это доказалъ Клеменъ, полуфигуры благословляющаго Спасителя въ музеѣ трирскаго собора и въ боннскомъ провинціальномъ музеѣ тѣсно примыкаютъ къ поздне-римскимъ могильнымъ стеламъ съ полуфигурами умершихъ, такъ что и въ каменной пластикѣ можно кое-гдѣ замѣтить переходъ отъ поздне-римскаго стиля къ каролингскому или ранне-романскому. Но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ эти памятники имѣются въ достаточномъ количествѣ. Особнякомъ, какъ-бы заброшенный сюда съ британскихъ острововъ, стоитъ придорожный крестъ въ Гризи, на сѣверѣ Франціи, въ де-

http://luckiev.ua/

партаментѣ Кальвадосъ, неподалеку отъ морского берега. Античная традиція еще чувствуется въ большомъ рельефномъ изображеніи крылатаго коня, скачущаго за дикимъ звѣремъ, на каменной плитѣ въ Ингельгеймѣ, повидимому, принадлежавшей той части дворца, которая отстроена при Людовикѣ Благочестивомъ. Сѣверный характеръ имѣютъ изображенія водяныхъ птицъ съ рыбами въ ихъ длинныхъ клювахъ, на плитѣ, вдѣланной въ порталъ католической церкви близъ Зауеръ-Швабенгейма, въ Гессенскомъ Великомъ Герцогствѣ; эти рельефы, несомнѣнно,—самыя зрѣлыя произведенія оттоновской каменной пластики, на ряду съ которыми другія едва заслуживаютъ упоминанія.

Отъ деревянной пластики, бывшей въ употребленіи во все продолженіе разсматриваемаго нами періода (рѣзьбою изъ дерева украшались напр. еще многочисленныя въ то время деревянныя церкви), не сохранилось ничего, что относилось бы къ каролингскому времени и было бы сколько-нибудь достойно вниманія; но концу оттоновской эпохи принадлежитъ напр. замѣчательное изваяніе Распятія въ брауншвейгскомъ соборѣ (фигура Христа—болѣе, чѣмъ въ натуру). Спаситель и здѣсь изображенъ еще не испустившимъ духа, одѣтымъ въ тунику, съ ногами, пригвожденными отдѣльно одна отъ другой. Длинный худощавый ликъ Распятаго полонъ уже индивидуальной жизни, хотя его черты искажены страданіемъ. При всей жесткости своего исполненія, это Распятіе — произведеніе сильное и значительное.

Гораздо большее число скульптуръ, дошедшихъ до насъ какъ отъ каролингской, такъ и отъ оттоновской эпохи, принадлежитъ къ разряду издѣлій изъ слоновой кости. За это время, вмѣсто дощечекъ для письма, чаще встрѣчаются покрышки для книгъ. На ряду съ ними попрежнему попадаются прямоугольные и круглые ящички и отдѣльныя пластинки. Усилія Вествуда, Шэфера, Боде, Молинье, Клемена, Штульфаута, Фёге, Гревена, Сварценскаго, Гольдшмидта и др. классифицировать произведенія рѣзьбы изъ слоновой кости, которыя мы находимъ почти во всѣхъ собраніяхъ древностей и во многихъ соборныхъ ризницахъ Европы (въ Германіи они представлены всего полнѣе въ берлинскомъ и дармштадтскомъ музеяхъ), по мѣсту и времени ихъ изготовленія и по ихъ стилистическимъ особенностямъ, въ большинствѣ случаевъ слѣдуетъ признать пока—съ чѣмъ еще въ 1900 г. согласился Гревенъ—„первыми попытками“ въ этомъ направленіи. Для каролингскихъ слоновыхъ костей характерны бордюры изъ аканѳовыхъ листьевъ и обозначеніе почвы подъ ногами стоящихъ фигуръ, а также безкрылые ангелы, не встрѣчающіеся въ византійскихъ памятникахъ того же времени. Сюжеты—тѣ же, что и въ миніатюрной живописи, съ которой вообще можетъ быть, въ иконографическомъ отношеніи, установлено тѣсное родство рѣзныхъ изъ кости рельефовъ. Съ чисто-художественной точки зрѣнія, эти рельефы принадлежатъ къ числу лучшихъ, въ смыслѣ близости къ антику, произведеній эпохи. Сѣверные ленточные и жи-

http://ludiki.ua

вотные мотивы орнаментаціи не находили здѣсь себѣ никакого примѣненія. За то рѣзьбѣ изъ слоновой кости вообще не достаетъ прелести самостоятельной художественной жизни, отличающей каролингскія миніатюры. И по части этого рода пластики были сдѣланы попытки разграничить французскія и нѣмецкія школы. Ближе другихъ къ античной традиціи — произведенія той школы, главными художественными центрами которой Клеменъ считаетъ Туръ, Пуатьè и Сансъ. О высокомъ развитіи, достигнутомъ этой школой къ срединѣ IX столѣтія, свидѣтельствуютъ двѣ пары пластинокъ слоновой кости Луврскаго музея, въ Парижѣ. На болѣе древней парѣ изображены Судъ Соломона и царь Давидъ, сочиняющій псалмы. Уже одинъ аканѳовый бордюръ этихъ изображеній живо напоминаетъ античную орнаментацію; фигуры—стройны и изящны. Болѣе поздняя пара украшена изображеніями библейскихъ сюжетовъ; фигуры здѣсь еще болѣе длинны и тонки. Въ этихъ рельефахъ выказывается основное направленіе развитія поздне-каролингской слоново-костяной пластики. Болѣе оригинальны, отчасти отмѣченые сѣвернымъ характеромъ, произведенія второй школы французско-каролингской рѣзьбы изъ кости. Центръ этой школы—Реймсъ. Въ вышедшихъ изъ нея рельфахъ, складки одеждъ уложены менѣе спокойно, причемъ концы плащей подобраны; какъ на характерныя ея особенности, Клеменъ указываетъ, кромѣ того, на „наклоненныя впередъ, полуопущенныя головы и широкія, плоскія руки съ отставленнымъ большимъ пальцемъ". Главными произведеніями реймской школы считаются доски переплета вышеупомянутой Псалтири Карла Лысаго, въ Парижской Національной библіотекѣ (см. стр. 139). Рельефы передней доски, иллюстрирующіе 56-ой псаломъ, полны драматизма и сильно напоминаютъ собой миніатюры утрехтской Псалтири (см. стр. 137), изъ которой, повидимому, заимствованы ихъ композиціи. Къ той же школѣ мы, вмѣстѣ со Сварценскимъ, относимъ пластинку съ изображеніемъ Брака въ Канѣ Галилейской, находящуюся въ Британскомъ музеѣ, и пластинку съ Вознесеніемъ Господнимъ, въ Веймарскомъ велико-герцогскомъ музеѣ.

Нѣмецкой работой мы, вмѣстѣ съ Молинье, признаемъ диптихъ VIII-го столѣтія, въ Луврскомъ музеѣ, принадлежавшій, какъ это доказано Гольдшмидтомъ, къ Псалтири № 1861 Вѣнской Придворной библіотеки. Въ четырехъ паннò изображены царь Давидъ, сочиняющій псалмы, и блаженный Іеронимъ, трудящійся надъ ихъ переводомъ; фигуры—коротки, головы—слишкомъ велики. Того же стиля таблетка Берлинскаго музея, съ изображеніемъ Распятія. Что этотъ стиль продолжалъ существовать въ IX-мъ столѣтіи, доказываютъ, по Гольдшмидту, оживленные рельефы двухъ происходящихъ изъ Лоршскаго монастыря досокъ, составлявшихъ переплетъ одной ватиканской рукописи „группы Ады". На одной изъ нихъ, хранящейся при рукописи въ Ватиканѣ, вырѣзаны въ отдѣльныхъ паннò, подъ изображеніемъ Христа во славѣ, Волхвы передъ Иродомъ и Поклоненіе ихъ Младенцу-Спасителю; на другой, принадлежащей



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб

Табл. 12. Украшеніе передней стороны алтаря Генриха II, изъ базельскаго собора, въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ.

Съ фотографіи А. Жирардона, въ Парижѣ.

теперь Соусъ-Кенсингтонскому музею, въ Лондонѣ, представлены Богоматерь, сидящая на престолѣ, подъ нею—Благовѣщеніе и Рождество Христово. Во всѣхъ этихъ рельефахъ съ полной ясностью можно подмѣтить ихъ ранне-христіанскую основу.

Главнымъ произведеніемъ нижне-рейнской школы каролингскаго времени Клеменъ считаетъ большой диптихъ собора въ Турнѐ. На одной сторонѣ этого диптиха, въ среднемъ паннò, вырѣзаны Агнецъ Божій и, надъ нимъ, Распятіе съ олицетвореніями солнца, луны, Церкви и Синогоги. То же направленіе мы видимъ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ, хранящихся въ дармштадтскомъ музеѣ, напр. въ диптихѣ съ изображеніемъ на одной доскѣ юнаго Спасителя, на другой — апостола Петра. Какъ охотно эта эпоха подражала старымъ образцамъ, можно судить напр. по пластинкѣ музея Майера, въ Ливерпулѣ, нижняя часть которой, „Жены-мироносицы у Гроба Господня“, представляетъ очень близкое воспроизведеніе того же сюжета на прекрасной древне-христіанской пластинкѣ (см. выше, стр. 76) баварскаго Національнаго музея, тогда какъ наверху, вмѣсто Вознесенія, изображено Распятіе, менѣе органически связанное съ нижней композиціей.



„Вознесеніе Пресв. Дѣвы на небо“ и „Св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя занозу изъ лапы“. Рельефъ слоновой кости, работы Тутило, въ библіотекѣ С.-Галленскаго монастыря. По І. Мантуани.

Главный образецъ работъ южно-германской, верхне-рейнской школы рѣзчиковъ на слоновой кости конца каролингской эпохи—знаменитый диптихъ Тутило, въ санктъ-галленской монастырской библіотекѣ. І. Мантуани удалось, несмотря на всѣ возраженія, доказать, что изъ двухъ досокъ этого диптиха только нижняя сработана Тутило, монахомъ озна-

ченнаго монастыря, умершимъ въ 912 или въ 913 г. Верхняя доска, стиль которой, несомнѣнно, оказалъ вліяніе на работу Тутило, болѣе древняя. На среднемъ ея полѣ, окаймленномъ сверху и снизу роскошными арабесками античнаго характера, изображенъ безбородый Спаситель, сидящій на престолѣ въ миндалевидномъ нимбѣ, посреди шестикрылыхъ серафимовъ. Надъ Нимъ — мужская и женская фигуры, олицетворяющія собою солнце и луну; внизу — лежащія фигуры Моря и Земли. Почва не обозначена. Фигуры—болѣе жизненны, чѣмъ на доскѣ Тутило. Эта послѣдняя раздѣлена на три паннò; рѣзана она вскорѣ послѣ 900 г. (см. рис. на стр. 151). Верхнее паннò заполнено антикизирующими аканѳовыми завитками, сходными, но не тождественными по стилю съ завитками верхней доски; они скопированы съ миніатюръ санктъ-галленской библіотеки. Въ среднемъ паннò изображена Пресвятая Дѣва съ молитвенно воздѣтыми руками, между прислуживающими ей крылатыми ангелами, а въ нижнемъ — св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя занозу изъ лапы. На обѣихъ доскахъ, одежды, образующія мелкія складки, плотно облегаютъ тѣло; но на доскѣ Тутило складки схематичнѣе и жестче, фигуры менѣе жизненны, почва показана, медвѣдь изображенъ болѣе натурально, чѣмъ деревья, состоящія изъ отдѣльныхъ сучьевъ съ немногими большими листьями на концахъ. Какъ бы то ни было, въ лицѣ Тутило мы имѣемъ перваго, извѣстнаго намъ по имени нѣмецкаго скульптора.

Въ рѣзьбѣ на слоновой кости можно также замѣтить, при помощи нѣкоторыхъ разностей въ стилѣ, переходъ отъ каролингской къ оттоновской эпохѣ. Фигуры становятся стройнѣе, драпировки спокойнѣе, компонованіе сюжетовъ болѣе полнымъ и яснымъ. Это мы видимъ напр. въ обрамленной очень роскошнымъ аканѳовымъ бордюромъ пластинкѣ берлинскаго музея, изображающей на трехъ паннò юнаго Христа во храмѣ, Бракъ въ Канѣ Галилейской и Исцѣленіе бѣсноватаго. Въ собственно оттоновское время, и въ этой отрасли искусства во главѣ развитія стояла Германія. Боде отдѣлялъ произведенія рейнской школы отъ саксонской; однако новѣйшіе изслѣдователи считаютъ значительное число саксонскихъ слоновыхъ костей южно-нѣмецкими. Лишь рѣдко мы можемъ съ достовѣрностью признавать въ томъ или другомъ рельефѣ нѣмецкую работу оттоновскаго времени. Съ полнымъ основаніемъ относятъ ко времени Оттона I надпись на пластинкѣ слоновой кости, принадлежащей маркизу Тривульци, въ Миланѣ, съ изображеніемъ бородатаго Спасителя, сидящаго на престолѣ между св. Маврикіемъ и св. Маріей, съ колѣнопреклоненными у Его ногъ императоромъ въ коронѣ и императрицей съ сыномъ на рукахъ. Здѣсь аканѳъ въ бордюрѣ замѣненъ надписью. При всѣхъ погрѣшностяхъ рисунка, эта низко-рельефная, оригинальная по замыслу пластинка исполнена еще широко, свободно, и, повидимому, даже портретно передаетъ черты Оттона I. По всей вѣроятности, объ Оттонѣ II упоминаетъ надпись на восьмигранной кропильницѣ слоновой кости, въ ризницѣ

http://luci.kiev.ua/

ахенскаго собора. Въ верхней ея половинѣ, на одной изъ восьми граней, изображенъ стоящій императоръ, на другихъ граняхъ — семь святыхъ, отдѣленныхъ одинъ отъ другого коринѳскими колоннами. Въ нижней половинѣ, вооруженные воины, свѣтскіе защитники Церкви, выбѣгаютъ изъ украшенныхъ іоническими колонами воротъ города съ башнями. Короткія фигуры довольно безжизненны, но вообще это — произведеніе еще античнаго характера. Ко времени малолѣтства Оттона III относится Распятіе на крышкѣ эхтернахскаго Евангелія (см. выше, стр. 143) въ готскомъ музеѣ. Подъ крестомъ—полуфигура, олицетворяющая собою землю (terra); вверху — полуфигуры солнца и луны, обозначающія собою небо. Насколько внѣшняя композиція сюжета еще антична, настолько ея исполненіе оригинально, ново и проникнуто сѣверно-германскимъ духомъ. Большія, неуклюжія руки и ноги, четырехугольныя лица съ широкими носами, выпуклые лбы и выдающіяся скулы, а также страдальческое выраженіе лицъ и глазъ, изобличаютъ работу нѣмецкаго мастера — творчество, грубое въ отношеніе формъ, но глубокое по замыслу. Фёге удалось обнаружить руку того же мастера въ цѣломъ рядѣ другихъ произведеній. Стилистическое сходство съ этой доской бросается въ глаза особенно въ доскѣ берлинскаго музея (см. рис. на этой стр.), изображающей въ серединѣ Христа во славѣ, съ чертами сѣверянина, а по угламъ — четырехъ евангелистовъ, въ оживленныхъ позахъ, но грубыхъ формъ. Произведенія этого рода, какъ справедливо замѣчаетъ Фёге, принадлежатъ къ числу тѣхъ „немногихъ памятниковъ ранняго средневѣковья, отъ которыхъ, въ противоположность чужеземному характеру большинства оттоновскихъ рѣзныхъ костей, вѣетъ настоящимъ германскимъ духомъ, и которые, такъ сказать, написаны на грубомъ нѣмецкомъ нарѣчіи“, что и придаетъ имъ большое историко-художественное значеніе.



„Христосъ и четыре евангелиста“. Рельефъ изъ слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Мощехранительницы, какъ и въ предшествовавшую эпоху, были украшаемы рельефами, рѣзанными на слоновой кости. Повидимому, самая древняя изъ мощехранительницъ оттоновскаго времени находится въ ризницѣ монастырской церкви въ Кведлинбургѣ (т. н. „Ковчегъ Генриха“). Выполненныя низкимъ рельефомъ фигуры украшающихъ ее новозавѣтныхъ сценъ еще коротки, грубы и неуклюжи. Вполнѣ зрѣлымъ произведеніемъ оттоновскаго времени должно признать также мощехра-

нительницу, разъединенныя слоново-костяныя пластинки которой находятся частью въ Берлинскомъ музеѣ, частью—въ Мюнхенскомъ Національномъ. Вырѣзанныя на нихъ фигуры апостоловъ, облеченныхъ въ свободно драпирующіяся одежды, отдѣлены одна отъ другой коринѳскими колоннами съ арками. Въ люнетахъ надъ апостолами — символическія животныя. И здѣсь мы видимъ, что искусство оттоновской эпохи, несмотря на новыя вѣянія, которыя пока безсознательно были воспринимаемы имъ здѣсь и тамъ, въ существенномъ подражало древнимъ образцамъ, успѣвая въ этомъ только наполовину.



Чаша Тассило, въ Кремсмюнстерскомъ монастырѣ. По І. фонъ-Фальке.

Къ издѣльямъ изъ слоновой кости примыкаютъ металлическія работы каролингско-оттоновской эпохи, изъ которыхъ наше вниманіе останавливаютъ на себѣ прежде всего **золотыя издѣлія**. Золотыхъ дѣлъ мастерство, постоянно стоявшее во Франціи высоко со временъ св. Элигія (см. выше, стр. 79), получило значительное развитіе въ Германіи уже въ каролингскую эпоху, главнымъ же образомъ, въ оттоновскую. Подъ покровительствомъ такихъ преданныхъ интересамъ искусства духовныхъ сановниковъ, какъ Эгбертъ, епископъ трирскій, и Бернвардъ, епископъ гильдесгеймскій, золотыхъ дѣлъ мастерство достигло здѣсь пышнаго расцвѣта. Блескъ золота, серебра и драгоцѣнныхъ каменьевъ на церковной утвари представлялся этимъ прелатамъ какъ-бы отблескомъ вѣчнаго небеснаго свѣта. Подъ ихъ руководствомъ, въ мастерскихъ епископскихъ резиденцій изготовлялись переплеты для священныхъ книгъ, раки для св. мощей, балдахины на колоннахъ для осѣненія ракъ и алтарей, переносные алтари, процессіонные кресты и всякаго рода священные сосуды.

Большинство того, что намъ извѣстно о церковныхъ и иныхъ золотыхъ издѣліяхъ разсматриваемой эпохи, мы получаемъ изъ письменныхъ свидѣтельствъ. Древнѣйшимъ изъ дошедшихъ до насъ произведеній этого рода, достовѣрно принадлежащимъ каролингскому времени, надо считать чашу Тассило, въ Кремсмюнстерскомъ монастырѣ (см. рис. на этой стр.). Надпись на ножкѣ этой чаши указываетъ, что она — даръ баварскаго герцога Тассило и, слѣдовательно, въ чемъ мы соглашаемся съ Фальке, изготовлена приблизительно въ 780 г. Самая чаша — мѣдная, частью литая, частью чеканной работы, но обложена овальными серебряными и золотыми пластинками, на которыхъ выгравированъ рисунокъ.

http://luc.kiev.ua/

Характерно, что орнаменты этой чаши состоятъ почти исключительно изъ ленточной и ременной плетенки меровингскаго, мѣстами, быть можетъ, ирландскаго стиля, и что у полуфигуръ Спасителя и евангелистовъ еще грушевидныя головы и растопыренные пальцы, исчезнувшіе изъ искусства лишь въ эпоху „каролингскаго ренессанса“.

Цвѣтущему времени каролингскаго искусства принадлежатъ три произведенія, каролингское происхожденіе которыхъ доказано В.-М. Шмидомъ. Ихъ родину надо искать не въ нѣмецкой, а во французской части франкскаго государства. Сварценскій относитъ ихъ къ своей реймской (расширенной) школѣ. Древнѣйшее изъ этихъ произведеній — обшивка главнаго алтаря церкви св. Амвросія въ Миланѣ, изготовленная въ 835 г., по заказу епископа Ангильберта II, мастеромъ Вульвиномъ, начертавшимъ здѣсь свою подпись (VVOLVINVS). Золотые и серебряные рельефы этого алтаря изображаютъ Христа и апостоловъ, шесть сценъ изъ земной жизни Спасителя, святыхъ и ангеловъ; на задней сторонѣ алтаря представлено, болѣе слабымъ рельефомъ, житіе св. Амвросія. Стиль этихъ изображеній, изящный, но вмѣстѣ съ тѣмъ тяжеловатый, отражаетъ въ себѣ античныя традиціи и не можетъ быть приписанъ, какъ думали прежде, XII-му столѣтію. Затѣмъ слѣдуетъ указать на переднюю доску переплета „Золотого Кодекса св. Эммерама“, въ Мюнхенской Государственной библіотекѣ (Cim. 55; см. выше, стр. 137). Выбитые на золотѣ рельефы этой доски изображаютъ Христа во славѣ, евангелистовъ и четыре эпизода изъ жизни Спасителя. Христосъ и апостолы — безбородые. Стройныя фигуры — въ высшей степени жизненны и подвижны. Послѣднее изъ упомянутыхъ трехъ произведеній — небольшой походный алтарь императора Арнульфа, въ мюнхенской „Богатой Капеллѣ“. Поля фронтоновъ украшены христіанскими символами, восемь полей крышки — библейскими сценами, сходными по исполненію съ рельефами Золотого Кодекса. Рельефы этого алтаря принадлежатъ второй половинѣ IX столѣтія.

Столѣтіемъ позже (около 980 г.) изготовлена въ Трирѣ, подъ руководствомъ архіепископа Эгберта (на что указываетъ надпись), изданная впервые Аусмомъ-Вэртомъ рака св. Андрея, въ ризницѣ трирскаго собора. Золотые листы, которыми она обита, украшены символическими фигурами животныхъ въ богатыхъ обрамленіяхъ изъ драгоцѣнныхъ камней. Здѣсь впервые, быть можетъ, появляется въ Германіи византійская перегородчатая эмаль. Такія эмали, вѣроятно, находились въ числѣ драгоцѣнностей, привезенныхъ съ собою изъ Константинополя императрицей Ѳеофану, супругой Оттона II. Окраска этой эмали еще нѣсколько блѣдна, а техника несовершенна; на ряду съ перегородчатой эмалью, въ розеткахъ боковыхъ сторонъ раки встрѣчается еще древнее, готско-меровингское украшеніе изъ красной ячеистой глазури (verroterie cloisonnée; см. т. I, стр. 623) — „послѣдній случай употребленія въ Германіи этой побочной формы перегородчатой эмали,“ какъ замѣчаетъ Фальке. Той же школѣ принадлежитъ золотой футляръ для жезла св. Петра,

http://tlck.kiev.ua/

хранящійся въ соборной ризницѣ, въ Лимбургѣ на Ланѣ. Къ концу разсматриваемаго нами времени относится хранящаяся теперь въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ, золотая передняя доска алтаря (см. табл. 12), подаренная Генрихомъ II базельскому собору. Поверхность рельефа подраздѣлена пятью арками на колоннахъ; въ средней аркѣ изображенъ Спаситель, въ другихъ— св. Бенедиктъ и три архангела, Михаилъ, Гавріилъ и Рафаилъ; свободное пространство заполнено античными завитками. „Смѣсь грубости и византійской утонченности столь же характерна въ этомъ произведеніи—говоритъ Шназе,—какъ и латинская надпись со вставленными въ нее греческими словами.“

Во времена Генриха II жилъ также епископъ Бернвардъ Гильдесгеймскій (993—1022), художникъ, дѣятельность котораго вращалась еще въ рамкахъ тогдашняго направленія искусства. Нѣтъ надобности предполагать, что связанныя съ именемъ Бернварда произведенія сработаны имъ самимъ, тѣмъ болѣе, что даже надпись „fecit“ въ эту эпоху нерѣдко указывала, что данная вещь выполнена по заказу и подъ наблюденіемъ извѣстнаго лица, но не имъ собственноручно. Очень извѣстенъ золотой крестъ Бернварда, въ гильдесгеймской церкви св. Маріи Магдалины, каждый изъ четырехъ концовъ котораго заканчивается болѣе широкимъ квадратомъ. Изъ литейной мастерской Бернварда вышелъ, судя по надписи, хранящійся въ той же церкви бронзовый подсвѣчникъ, орнаментированный плетеньемъ и вообще изящными, хотя, въ отдѣльности, и грубыми фигурами. Этотъ подсвѣчникъ приводитъ насъ къ разсмотрѣнію монументальныхъ бронзовыхъ издѣлій, служащихъ главными памятниками не только школы Бернварда, но и всей сѣверной пластики разсматриваемой эпохи. Со времени Карла Великаго, по приказанію котораго, какъ мы уже видѣли (см. выше, стр. 125), были изготовлены литыя бронзовыя двери и балюстрады эмпоръ ахенскаго собора, литье изъ бронзы постоянно употреблялось въ Германіи для простыхъ издѣлій, но только въ концѣ оттоновской эпохи стали примѣнять его при исполненіи настоящихъ художественныхъ работъ. Въ Гильдесгеймѣ отлиты бронзовыя двери тамошняго собора и бронзовая колонна, нынѣ снова поставленная въ его правомъ поперечномъ нефѣ. Основной характеръ этихъ обоихъ произведеній—еще вполнѣ античный, а именно римскій. Идею дверей гильдесгеймскаго собора (см. табл. 13) внушили Бернварду, по всей вѣроятности, знаменитыя деревянныя двери церкви св. Сабины, въ Римѣ (см. выше, стр. 69), которыя, однако, подраздѣлены болѣе изящно. Восемь рельефовъ лѣвой отворки гильдесгеймскихъ дверей изображаютъ, въ направленіи сверху внизъ, событія ветхозавѣтной исторіи, начиная Сотвореніемъ человѣка и кончая Убіеніемъ Авеля. На восьми рельефахъ правой створки представлены восемь главныхъ новозавѣтныхъ событій, начиная Благовѣщеніемъ и кончая Вознесеніемъ Господнимъ; эти сцены расположены въ обратномъ порядкѣ, снизу вверхъ. Въ этихъ рельефахъ, при плохомъ вообще пониманіи формъ художни-

http://kiev.ua/



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 13. Бронзовыя двери гильдесгеймскаго собора.

Съ фотографіи І. Нёринга, въ Любекѣ.

комъ, много разнообразія и свободы. Головы то слишкомъ велики, то слишкомъ малы, бедра или черезчуръ тонки, или излишне массивны; носы почти вездѣ грубые и толстые, глаза большіе, на-выкатѣ. Нигдѣ не замѣчается преобладанія схемы, канона. Гривы львиныхъ головъ, держащихъ въ зубахъ кольца, стилизованы въ архаическомъ родѣ, тогда какъ волосы человѣческихъ фигуръ трактованы со свободой, свойственной поздне-римской техникѣ. Самый стиль рельефовъ не выдержанъ; высокія и низкія мѣста чередуются произвольно. При всемъ томъ, сюжеты скомпонованы вполнѣ ясно, а тѣлодвиженія разнообразны и жизненны. Это — искусство, въ основѣ котораго лежитъ великое прошлое, но которое съ чисто-юношеской смѣлостью распоряжается потускнѣвшими традиціями этого прошлаго. Стоящая теперь въ гильдесгеймскомъ соборѣ колонна Бернварда (см. рис. на этой стр.), отлитая въ 1022 г., въ отношеніи своего общаго замысла приближается къ римской колоннѣ Траяна, служившей для нея образцомъ. Она обвита сверху донизу спиральной лентой рельефовъ, на которой въ непрерывной послѣдовательности изображены, начиная съ нива, событія изъ земной жизни Христа, отъ Крещенія до Входа во Іерусалимъ. Капитель — болѣе поздняго времени. Въ противоположность стилю гильдесгеймскихъ воротъ, здѣсь въ техникѣ рельефа и въ формахъ фигуръ ясно выказывается тяготѣніе къ античности. Вообще эти художественные памятники, несмотря на свѣжесть новыхъ стремленій, проявляющихся въ воротахъ гильдесгеймскаго собора, принадлежатъ еще традиціонному направленію, соединяющему каролингскую и оттоновскую эпохи одну съ другою.



Колонна Бернгарда, въ гильдесгеймскомъ соборѣ. Съ фотографіи І. Нёрлинга, въ Любекѣ.

Интересы художества были близки свѣтскимъ и духовнымъ властителямъ, возрастившимъ каролингско-оттоновское искусство; но это искусство, которое поощряли и воздѣлывали почти исключительно духовныя лица, было въ бо̀льшей степени продуктомъ религіозныхъ, чѣмъ художественныхъ стремленій. Художники-христіане еще не были достаточно зрѣлы для того, чтобы творить ради самого искусства. Портреты императоровъ на посвятительныхъ листахъ рукописей являлись лишь данью обязательнаго уваженія со стороны монаховъ-художниковъ къ высокопоставленнымъ заказчикамъ, Символическія фигуры представляли собою непроизвольныя припоминанія поздняго римско-эллинистическаго искусства.

http://luck.kiev.ua/

Фигуры, взятыя изъ повседневной жизни, появлялись, самое бо̂льшее, въ качествѣ декоративныхъ аксессуаровъ. Искусство изображать ландшафтъ все болѣе и болѣе падало. Обогатился только циклъ христіанскихъ сюжетовъ. Изъ композиціи Христа во славѣ постепенно возникла композиція Страшнаго Суда. Съ расширеніемъ старыхъ библейскихъ темъ и привлеченіемъ новыхъ, указываемыхъ проповѣдями, умножались и измѣнялись библейскія изображенія, украшавшія стѣны церквей, полныя („Евангеларіи“) и сокращенныя рукописи Евангелій („Евангелистаріи“). „Большая каролингская Библія въ картинахъ“ — какъ называетъ Краусъ весь сложившійся къ тому времени циклъ композицій (рѣдко, конечно, встрѣчающійся полностью)—состояла уже изъ сотни изображеній. Если бы вѣка, о которыхъ идетъ рѣчь, не создали ничего другого, кромѣ картинъ Страшнаго Суда, и тогда имъ слѣдовало бы поставить въ заслугу это важное художественно-историческое пріобрѣтеніе.

Всѣ означенныя новизны относились, однако, единственно только къ содержанію. Со стороны выполненія, много-много, если живописцамъ и скульпторамъ этой эпохи обыкновенно, хотя и не всегда, удавалось, держась старыхъ изображеній и мотивовъ, подражавшихъ восточнымъ или западнымъ древне-христіанскимъ образцамъ, обработывать вновь являвшіеся библейскіе сюжеты въ стилѣ традиціонныхъ композицій. Впрочемъ, великое древнее искусство странъ Средиземнаго Моря такъ подавляло воображеніе юныхъ германскихъ народовъ, что они не могли находить въ собственномъ языкѣ формъ новый способъ выраженія. Ихъ задачей было, главнымъ образомъ, набить руку и глазъ на готовыхъ художественныхъ формулахъ. Но ихъ ближайшіе образцы уже не имѣли такихъ художественныхъ достоинствъ, которыя могли бы поднять ничтожное знаніе человѣческой фигуры и ея движеній на высоту дѣйствительнаго пониманія искусства и природы; кромѣ того, все міросозерцаніе той эпохи стояло столь далеко отъ природы, что художники не осмѣливались брать за образецъ ее самое, мать всѣхъ искусствъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что каролингское искусство не создало, за исключеніемъ нѣсколькихъ памятниковъ зодчества, нѣкоторыхъ золотыхъ издѣлій и чисто-орнаментальныхъ мотивовъ книжной живописи, ничего такого, что могло бы, въ свою очередь, сдѣлаться исходнымъ пунктомъ для послѣдующаго развитія искусства. Само оно можетъ быть названо преимущественно искусствомъ пережитковъ; языкъ формъ и красокъ этого искусства, несмотря на богатство и глубокую одухотвореность его содержанія и часто на большую эффектность, былъ лишь варварскимъ лепетомъ въ сравненіи съ прекраснымъ, безвозвратно утраченнымъ прошлымъ, чуждымъ германскому Сѣверу по своей національной основѣ. Новые, свѣжіе элементы стиля, смутно проявляющіеся въ нѣкоторыхъ полубезсознательныхъ особенностяхъ, долгое время едва примѣтны. Только въ самомъ концѣ оттоновской эпохи они начинаютъ встрѣчаться чаще и становятся болѣе явственны.

---

http://kudkiev.ua/

Третья книга.

Христіанское искусство зрѣлаго средневѣковья (приблизительно 1050-1250 гг.)

I. Вторая эпоха расцвѣта средне-византійскаго искусства и его отпрыски на Востокѣ.

1. Введеніе. — Искусство Византійской имперіи (приблизительно 1050—1250 гг.).

Зарожденіе, зрѣлость и смерть—такова судьба всѣхъ отдѣльныхъ явленій, какъ въ естественной исторіи, такъ и въ исторіи искусства. Рядомъ съ постепеннымъ подъемомъ идетъ постепенный упадокъ. Развитіе совершается вообще такъ медленно, что переходы едва замѣтны. Отсюда явствуетъ, что и границы между раннимъ и зрѣлымъ, какъ и между зрѣлымъ и позднимъ средневѣковьемъ, установлены исключительно потребностью науки расчленять ея матеріалъ. Однако, принимая 1050 и 1250 годы за приблизительныя границы зрѣлаго средневѣковья, мы основываемся не только на художественно-историческихъ, но и на культурно-историческихъ соображеніяхъ. На самомъ дѣлѣ, на Западѣ, только къ половинѣ XI-го столѣтія христіанство пріобрѣло такую власть надъ умами, что христіанскіе іерархи могли противопоставить грубому кулачному праву „Божій миръ"; только около половины XI столѣтія (1054 г.) совершилось окончательное отдѣленіе греческой церкви отъ римской, и какъ разъ въ эту же пору (1057 г.) въ Константинополѣ произошла перемѣна династіи, съ которой началась вторая цвѣтущая эпоха средне-византійскаго искусства. Весь этотъ періодъ можно также назвать вѣкомъ крестовыхъ походовъ, причины которыхъ, притѣсненія турками-сельджуками палестинскихъ христіанъ, восходятъ къ половинѣ XI-го столѣтія, тогда какъ концомъ ихъ можно считать плѣненіе войска Людовика Святого въ Египтѣ (1250 г.). Крестовые походы привели христіанскій Западъ въ тѣсное соприкосновеніе съ христіанскимъ Востокомъ. Визан-

http://luck.kiev.ua/

тійская имперія, въ противоположность Западу, обуреваемому смутными стремленіями къ новизнѣ, продолжавшая питаться духовными и художественными преданіями эллинистической древности, вначалѣ принимала скорѣе пассивное, чѣмъ активное участіе въ великомъ народномъ движеніи крестовыхъ походовъ; но вскорѣ и она, благодаря своему географическому положенію, была втянута въ водоворотъ событій, поглотившій потомъ на цѣлое полстолѣтіе ея политическую самостоятельность. Завоеваніе и разграбленіе Константинополя крестоносцами (1204) и основаніе на берегахъ Босфора латинской имперіи обусловливали собою внезапный и преждевременный конецъ второй эпохи расцвѣта византійскаго искусства. Этотъ средній періодъ византійскаго искусства, искусства времени Комненовъ, характеризуется наибольшей схематизаціей формъ, но также и высокимъ техническимъ мастерствомъ и изяществомъ. Искусство Комненовъ—византійское искусство въ томъ видѣ, въ какомъ оно, со всѣми своими слабыми сторонами, запечатлѣлось въ памяти потомства, но это также и то византійское искусство, которое оказало сильное вліяніе на многія западныя страны.

Византійское зодчество, исторія котораго, со времени появленія труда Шуази, обогатилась многочисленными монографіями французскихъ и нѣмецкихъ ученыхъ, въ разсматриваемую эпоху свободно и увѣренно распоряжалось унаслѣдованнымъ матеріаломъ, сложившимся на эллиническомъ Востокѣ и получившимъ окончательную обработку на берегу Босфора. Изъ двухъ уже извѣстныхъ намъ (см. выше, стр. 84) основныхъ типовъ ранне-византійской церковной архитектуры, болѣе древній, представленный церквами монастыря св. Луки въ Фокидѣ и монастыря въ Дафни, въ которомъ боковое давленіе главнаго купола передавалось при помощи сильной системы внутреннихъ контрфорсовъ, восьми опорнымъ пунктамъ, все еще употреблялся мѣстами, правда, съ различными измѣненіями, тогда какъ болѣе поздній типъ, нашедшій себѣ выраженіе въ константинопольской церкви Θеотокосъ и пользовавшійся для поддержки средняго купола только четырьмя стройными подпорами и сферическими пандантивами, получалъ теперь все бо̀льшее и бо̀льшее примѣненіе.

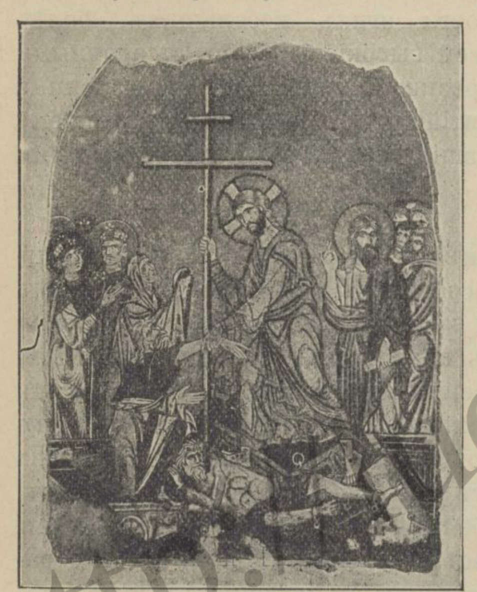
Первый, болѣе массивный стиль удержался въ провинціи дольше, чѣмъ въ столицѣ. Къ нему относятся, главнымъ образомъ, нѣкоторыя церкви собственной Греціи, напр. церкви св. Софіи въ Монемвасіи и въ Христіану, первая на юго-востокѣ, вторая на западѣ Пелопоннесскаго полуострова. Къ числу церквей типа Θеотокосъ принадлежатъ нѣкоторые храмы Константинополя, обращенные въ мечети, какъ напр. небольшая церковь Монѐ-тесъ-Хорасъ (теперь мечеть Кахріэ-Джами) и прелестная, состоящая собственно изъ двухъ небольшихъ четырехколонныхъ церквей съ перекрытымъ двумя куполами промежуточнымъ помѣщеніямъ, церковь Пантократора (Цейрекъ-Клиссѐ-Джами), оба главныя помѣщенія которой могутъ служить образцами церквей типа Θеокосъ. Этотъ типъ

въ XII-мъ столѣтіи распространился также и въ собственной Греціи, о чемъ свидѣтельствуютъ двѣ изящныя церкви близъ Навпліи — Неа-Мони и Мербака. Наконецъ, если мы заглянемъ на Аѳонскую гору, то найдемъ на ней двѣ церкви, построенныя, повидимому, раньше 1300 г., а именно своеобразную безкупольную церковь Протатонъ, въ Каріэсѣ, и церковь въ Ватопедѣ, планъ которой, усвоенный затѣмъ всѣми позднѣйшими аѳонскими церквами, расширенъ двумя полукруглыми нишами на сѣверной и на южной сторонахъ подкупольнаго четырехугольника, такъ что въ ея общемъ планѣ есть сходство съ листомъ клевера. Но особенно характерны для внѣшности этихъ небольшихъ, болѣе изящныхъ, чѣмъ величественныхъ церквей высокіе барабаны съ арочными окнами между куполами и крышами, красиво и живописно расчлененные снаружи. Внутренность всѣхъ византійскихъ церквей попрежнему украшали роскошныя мозаики, блиставшія своимъ золотомъ и мягкими тонами красокъ.

Главными памятниками средне-византійской мозаичной живописи, техника которой отличалась особенной мелкостью стекляныхъ кубиковъ, должно признать обширныя изображенія въ главной церкви монастыря св. Луки, въ Стиридѣ, и въ церкви дафнійскаго монастыря эти мозаики, исполненныя позже построенія самихъ церквей (см. стр. 84), несомнѣнно принадлежатъ времени Комненовъ, вѣроятно, началу XII-го столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ, въ раковинѣ главной абсиды изображена Богоматерь, со средины купола взираетъ внизъ Христосъ-Пантократоръ, на четырехъ парусахъ представлены событія юности Спасителя, всѣ стѣны покрыты многочисленными композиціями на библейскіе сюжеты и образами святыхъ. При ближайшемъ разсмотрѣніи, въ мозаикахъ Дафни можно однако замѣтить немало отличій отъ мозаикъ монастыря св. Луки— отличій, имѣющихъ значеніе дальнѣйшаго развитія. Въ срединѣ купола отсутствуютъ ангелы, окружающіе Пантократора въ мозаикѣ монастыря св. Луки и въ другихъ церквахъ; на парусахъ, Срѣтеніе Господне замѣнено Преображеніемъ. Много новаго въ распредѣленіи мозаикъ по остальнымъ частямъ храма. Здѣсь впервые появляется картина Успенія Богородицы на томъ мѣстѣ, которое потомъ всегда отводила ей позднѣйшая византійская церковная живопись, а именно на внутренней, западной стѣнѣ церкви (не считая нартекса). Языкъ формъ въ мозаикахъ Дафни много живѣе, чѣмъ въ церкви св. Луки. Въ обѣихъ церквахъ Христосъ, пригвожденный ко кресту четырьмя гвоздями, склоняетъ голову вправо; Его очи еще отверсты, но на дафнійской мозаикѣ Его руки изображены, съ большой наблюдательностью, вытянувшимися подъ тяжестью тѣла. Въ композиціи „Сошествіе Христа во адъ“ (замѣнившей собою въ византійской иконографіи „Воскресеніе“), въ дафнійской церкви, Спаситель, попирая ногами сатану, быстро направляется къ Адаму и поднимаетъ его лѣвой рукой (см. рис. на стр. 162), тогда какъ въ той же

композиціи, въ церкви св. Луки, Онъ влечетъ Адама за собою, полуотвернувшись отъ него.

Въ мозаикахъ Дафни пропорціи тѣла вообще правильны; черные контуры нерѣдко какъ-бы пропадаютъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ встрѣчаются рѣзко контрастирующіе между собою тона; колоритъ свѣтлѣе, разнообразнѣе и жизненнѣе, чѣмъ въ церкви св. Луки. Однако, при всей роскоши и эффектности мозаикъ Дафни, онѣ уже очень далеки отъ свободы, которая была свойственна византійскому искусству въ началѣ македонской эпохи.



„Сошествіе Христа во адъ", мозаика монастыря Дафни. По Ж. Миллѣ.

Если чисто-византійскія произведенія этого рода служили образцами для византійскаго искусства Италіи, то, съ другой стороны, мозаики, исполненныя греческими мастерами въ Святой Землѣ во время крестовыхъ походовъ, обнаруживаютъ обратное вліяніе западнаго искусства, особенно ясно выказывающееся въ остаткахъ мозаикъ 1169 г. въ церкви Рождества Христова (см. выше, стр. 26), въ Виѳлеемѣ. Здѣсь были изображены родословіе Христа (погрудныя изображенія Его предковъ) и церковные соборы (изображенія церковныхъ зданій). Между окнами продольнаго корпуса изображены колоссальныя фигуры ангеловъ; какъ верхнія, такъ и нижнія стѣнныя картины были опоясаны фризами изъ лиственныхъ вѣнковъ. Отъ всей совокупности этихъ мозаикъ вѣетъ западнымъ духомъ.

Нѣкоторыя изъ произведеній станковой живописи, сохранившихся въ аѳонскихъ монастыряхъ и въ западныхъ коллекціяхъ и нѣкогда украшавшихъ стѣны греческихъ церквей, восходятъ, быть можетъ, къ XII-му столѣтію. Легче, чѣмъ эти произведенія поддаются опредѣленію современныя имъ византійскія миніатюры.

Различнаго рода книги духовнаго содержанія, бывшія въ ходу въ предшествующую эпоху (см. выше, стр. 88), представляли собою и теперь арену художественной дѣятельности миніатюристовъ. Но отдѣльные сюжеты приняли уже типичную форму, въ которую они и продолжали облекаться въ поздѣйшихъ византійскихъ мозаикахъ и миніатюрахъ. Золотые фоны стали единственно употребительными. Роскошные орна-

менты, составленные изъ схематизированныхъ античныхъ элементовъ и новыхъ, цвѣточныхъ узоровъ, часто родственныхъ арабо-персидскимъ, заполняли собою болѣе широкія, чѣмъ прежде, поля рукописей. Въ иниціалахъ, никогда не достигавшихъ такихъ размѣровъ, какъ на Западѣ, на ряду съ отяжелѣвшими лиственными мотивами преобладали граціозные орнаменты, составленные изъ животныхъ и человѣческихъ формъ. Человѣческія фигуры сильно вытягивались въ длину, движенія теряли живость и дѣлались принужденными; иногда и одежды изображались тяжело, безъ складокъ, или съ тугими, негнущимися складками; лицамъ придавались безжизненныя, сморщенныя, старческія черты, характеристичныя для поздне-византійской миніатюры. Въ срединѣ XI-го столѣтія, колоритъ часто еще свѣтелъ и ясенъ; въ немъ розовый и лазоревый тона прекрасно гармонируютъ съ золотомъ; но въ теченіи XII-го столѣтія краски становятся болѣе темными и тусклыми. Для моделировки тѣла, вмѣсто зеленоватыхъ тѣней, употребляются оливковыя и коричневыя. При всемъ томъ, многія лицевыя рукописи эпохи Комненовъ—настоящіе шедевры.



„Распятіе", миніатюра византійской Псалтири, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. По І. І. Тикканену.

Въ области иллюстрированія Псалтирей, въ выполненныхъ перомъ миніатюрахъ „народнаго" стиля (см. выше, стр. 89), разница между формами македонской эпохи и комненовской уже обнаружится, кольскоро мы сравнимъ, по воспроизведеніямъ Тикканена, фигуры Хлудовской Псалтири (см. стр. 89) съ длинными, окоченѣлыми, малоголовыми фигурами Псалтири Британскаго музея (Add. № 19,352), написанной въ 1066 г. Подобныя формы можно видѣть напр. въ миніатюрѣ, изображающей Распятіе (см. рис. на этой стр.). Къ наиболѣе извѣстнымъ памятникамъ комненовской придворной живописи принадлежатъ хранящіяся въ Парижской Національной библіотекѣ Гомиліи Іоанна Златоуста (№ 79 Coislin), написанныя для императора Никифора Вотоніата (1078 — 1081), съ безформенными фигурами, тугими складками одеждъ и лишенными выраженія лицами, тогда какъ Мартирологъ Британскаго музея (№ 11,870), XII-го столѣтія, отличается, помимо своихъ тощихъ фигуръ и жестокихъ драпировокъ, еще темнымъ колоритомъ, свойственнымъ этому регрессировавшему вѣку.

Главными произведеніями прикладной живописи и въ это время были византійскія шелковыя вышивки. Къ переходному времени

отъ конца XI-го къ началу XII-го столѣтія относится хранящаяся въ ризницѣ римскаго собора св. Петра великолѣпная одежда, ошибочно называемая „далматикой Карла Великаго“. На ея передней сторонѣ изображенъ, въ благородныхъ формахъ, Спаситель, сидящій на радугѣ. Вышитыя золотомъ и сесеребромъ изображенія эффектно выдѣляются на голубомъ шелковомъ фонѣ.

Такія же формы, какъ и въ миніатюрахъ, но, быть можетъ, бо̀льшее, въ своемъ родѣ, совершенство техники мы находимъ въ лучшихъ произведеніяхъ рельефной пластики эпохи Комненовъ. Среди нихъ важнѣйшую роль играютъ попрежнему издѣлья изъ слоновой кости. Какъ длинны фигуры, размѣрены тѣлодвиженія, тяжелы одежды на прекрасной пластинкѣ Парижскаго Кабинета медалей, изображающей стоящаго на возвышеніи и благословляющаго Спасителя, между императоромъ Романомъ-Діогеномъ (1068 — 1071) и его женой! Какъ натянуты позы и экспрессія полуфигуръ Спасителя, Богоматери и святыхъ на костяной крышкѣ византійскаго деревяннаго ларца, принадлежащаго XII-му вѣку и хранящагося во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ! Всесвѣтною славой пользовались еще и въ то время византійскія литыя бронзовыя издѣлья, какъ о томъ свидѣтельствуютъ нѣкоторыя бронзовыя двери итальянскихъ церквей, константинопольское происхожденіе которыхъ удостовѣрено документами или надписями. Ихъ фигурныя украшенія, бо̀льшею частью походятъ по своей техникѣ на ньелли: врѣзанный рисунокъ выложенъ золотыми и серебряными проволочками; руки, головы и ноги образованы пластинками благороднаго металла и отчасти эмальированы. Четыре большія панно̀ среднихъ дверей собора въ Амальфи (1066), двери церкви Сантъ-Анджело, у подножія Монте-Гаргано (1076), а также двери соборовъ въ Троѣ, Атрани (1087) и Салерно (1099),—великолѣпные образцы этой византійской техники. Въ Римѣ, лучшимъ произведеніемъ въ этомъ родѣ были двери старой базилики Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, изготовленныя въ Константинополѣ Ставракіемъ въ 1070 г. и украшенныя изображеніями 54-хъ сценъ. Ихъ остатки хранятся въ ризницѣ этой базиники. И здѣсь вытянутость фигуръ въ длину характеристична для конца XI-го столѣтія.

Среди византійскихъ произведеній золотыхъ дѣлъ мастерства, къ этой эпохѣ можетъ быть съ полною достовѣрностью отнесена „корона св. Стефана“, въ Будапештскомъ Національномъ музеѣ. Она украшена портретами императора изъ дома Комненовъ, Михаила Дуки (1071 — 1078), и его брата, Константина; помѣщенные на ней, кромѣ того, образа Спасителя, архангеловъ и святыхъ выполнены въ вылощенномъ византійскомъ стилѣ разсматриваемаго времени.

Византійское искусство при династіи Комненовъ, несмотря на свой упадокъ въ XII столѣтіи, все еще было искусствомъ національнымъ, новогреческимъ; по выработанности техники и пониманію формъ, оно все еще стояло на болѣе высокой ступени, чѣмъ современное ему западное

http://lib.kiev.ua/

искусство; но самостоятельные порывы къ новизнѣ, которыми отличалось это послѣднее, конечно, больше говоритъ къ нашему сердцу. Византійское, искуство, хотя и не подчинило своему вліянію всѣ художественныя области, однако оставалось руководителемъ европейскаго искусства, въ особенности сѣверо-восточнаго, но также и итальянскаго, по крайней мѣрѣ въ Нижней Италіи, Сициліи и Венеціи, гдѣ, какъ мы увидимъ, еще въ цѣломъ рядѣ священныхъ очаговъ пылало его пламя.

2. Русское искусство съ 1000 по 1250 г.

Во время крещенія Руси Владиміромъ Святымъ (988), сѣверной столицей ея былъ Новгородъ, южной — Кіевъ.

Первыя русскія церкви, какъ и вообще всѣ древне-русскія постройки, были деревянныя. Даже Десятинная церковь въ Кіевѣ, сооруженная Владиміромъ I въ 989—996 г. и предназначавшаяся быть его усыпальницей, по изслѣдованіямъ русскихъ археологовъ, въ существенныхъ своихъ частяхъ была построена изъ дерева. Вмѣстѣ съ греческими священниками и монахами приходили на Русь греческіе и—какъ есть основаніе предполагать — армянскіе живописцы и зодчіе; эти послѣдніе вводили въ странѣ, со второй четверти XI-го столѣтія, каменную архитектуру. Вслѣдствіе этого, русское искусство, до самаго монгольскаго завоеванія въ срединѣ XIII-го столѣтія, собственно говоря, оставалось вѣтвью византійскаго, хотя и отличалось отъ него многими особенностями; однако въ послѣднее время ученые склонны приписывать армянскимъ образцамъ еще бòльшую роль въ дѣлѣ возникновенія русскаго зодчества, чѣмъ византійскимъ въ тѣсномъ смыслѣ слова.

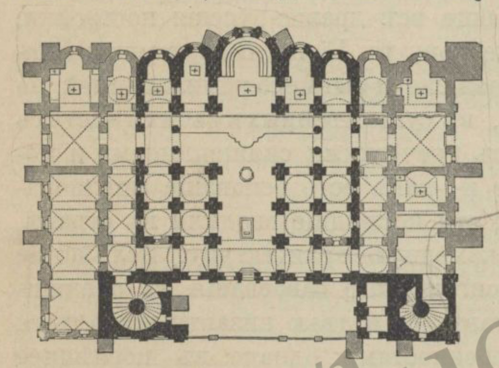
Нашему знакомству съ русскимъ искусствомъ, очень малò расширенному книгой о немъ Віоле-ле-Дюка, существенно способствовали сочиненіе Новицкаго и роскошныя изданія Бутовскаго, Айналова и Рѣдина и Суслова. Имъ мы слѣдуемъ въ своемъ дальнѣйшемъ изложеніи, отчасти основываясь на собственныхъ воспоминаніяхъ о путешествіи въ Россію.

Въ древне-русскомъ искусствѣ первенствующую роль играло зодчество. Самая древняя изъ сохранившихся русскихъ церквей — черниговскій соборъ, хотя въ немъ только нижнія части стѣнъ и столбовъ первоначальной кладки, а именно первой трети XI-го столѣтія. Онъ былъ четырехстолбовой церковью, съ одн**и**мъ только куполомъ, покоившимся на высокомъ барабанѣ, съ однимъ нартексомъ и съ тремя полукруглыми внутри и снаружи абсидами на восточной сторонѣ. Затѣмъ, къ числу древнѣйшихъ русскихъ каменныхъ церквей принадлежатъ Софійскіе соборы въ Кіевѣ (см. рис. на стр. 166) и въ Новгородѣ, изъ которыхъ первый отстроенъ въ 1037 г., а второй—въ 1052 г. Своими первоначальными планами, обѣ эти церкви, съ ихъ тѣсно-поставленными столбами въ широкой главной части зданія передъ подкупольнымъ пространствомъ въ родѣ трансепта, напоминаютъ церковь св. Никодима въ Аѳинахъ (см. выше, стр. 85) и, вмѣстѣ съ тѣмъ, западныя базилики. Каждый изъ пяти нефовъ кіевскаго и трехъ не-

http://lucl.kiev.ua/

фовъ новгородскаго соборовъ заканчивается на востокѣ особой абсидой. Оба храма, однако, такъ измѣнены позднѣйшими пристройками, что только небольшая часть ихъ внутренности, крытой всего однимъ плоскимъ куполомъ и оживленной мозаикой и фресковой росписью, еще даетъ нѣкоторое представленіе о впечатлѣніи нѣсколько мрачной величественности, какое должны были нѣкогда производить эти храмы.

Русскія церкви XII-го столѣтія имѣютъ уже нѣсколько другой характеръ. Новая, основанная въ 1116 г. столица, Владиміръ на Клязьмѣ, достигла въ то время своего высшаго процвѣтанія. Въ ней, между 1138 и 1161 гг., былъ воздвигнутъ большой соборъ во имя Успенія Богородицы. Онъ былъ еще сходенъ по плану съ новгородскимъ Софійскимъ соборомъ, но коробовые своды его нефовъ, даже не маскируемые крышей, на передней сторонѣ образуютъ полукружія, соединенныя высокими тонкими полуколонками въ глухія аркады. Подобная архитектура изобрѣтена, вѣроятно, ломбардскими зодчими, которые въ то время были нерѣдко призываемы въ Россію. Къ нимъ примкнула русская архитектурная школа, памятниками которой являются построенныя въ 1176 г. церковь суздальскаго монастыря и знаменитый Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ (1194—1195), реставрированный въ XIX-мъ столѣтіи въ своемъ прежнемъ стилѣ. Его южный, сѣверный и западный фасады расчленены высокими глухими аркадами. Вверху фасады заканчиваются, вмѣсто вѣнчающаго карниза, тремя полукруглыми фронтонами. Нижній ярусъ зданія отдѣленъ отъ верхняго опоясывающимъ всю церковь аркатурнымъ фризомъ, полуколонки котораго подперты снизу кронштейнами. Детали этого собора родственны скорѣе западно-романскому, чѣмъ византійскому стилю.


Планъ Софійскаго собора, въ Кіевѣ. По А. П. Новицкому.

Еще въ бо̀льшей степени это видно въ другихъ постройкахъ приблизительно того же времени, напр. въ часовнѣ Боголюбова монастыря, близъ Владиміра, по наружности совсѣмъ „романской“, и въ расположенной недалеко оттуда, на р. Нерли, церкви Покрова Пресвятой Богородицы— церкви, порталъ которой въ видѣ полуциркульной арки надъ коринѳскими колоннами, украшенъ рядами своеобразно стилизированныхъ аканѳовыхъ листьевъ. Дальше къ западу, церковь Спасо-Мирожскаго монастыря во Псковѣ, какъ и простой, снабженный тремя полукруглыми абсидами четырехстолбный черниговскій соборъ, имѣетъ на каждой сторонѣ по сильно выступающему впередъ трехугольному фронтону, напоминая чрезъ то нѣкоторые армянскіе храмы (см. выше, стр. 95). Татарское владычество, установившееся въ срединѣ XIII-го столѣтія, внесло послѣ того въ рус-

http://luck.kiev.ua/

скую архитектуру много чужеземныхъ мотивовъ, на основѣ которыхъ развилось національное русское искусство.

Древне-русская живопись — совершенно византійская, и ея памятники—произведенія рукъ греческихъ мастеровъ. Вслѣдствіе этого, въ украшеніи ею внутренности русскихъ церквей главную роль играетъ мозаика, а фресковая живопись занимаетъ второстепенное мѣсто. Мозаики съ золотыми фонами преобладаютъ и въ Кіево-Софійскомъ соборѣ, стѣнныя изображенія котораго, отчасти сохранившіяся, тѣсно примыкаютъ къ цикламъ мозаикъ византійскихъ церквей: въ средней абсидѣ представлена Богоматерь-Заступница (т. н. Богоматерь „Нерушимая Стѣна") съ воздѣтыми руками; въ среднемъ кругѣ главнаго купола сіяетъ погрудное изображеніе Христа-Вседержителя, окруженнаго четырьмя архангелами; но сцены Страстей Господнихъ на коробовыхъ сводахъ исполнены аль-фреско. Языкъ формъ здѣсь живо напоминаетъ поздне-македонское искусство Византіи. Колоритъ — свѣтлѣе въ изображеніяхъ святыхъ и болѣе теменъ въ библейскихъ композиціяхъ; тѣни — еще коричневыя. Какъ въ мозаикахъ Дафни, верхнія одежды изображены болѣе темными, чѣмъ исподнія. Особенно любопытны фрески бытового содержанія на стѣнахъ лѣстницъ, ведущихъ на хоры, и изображающія византійскую придворную жизнь, празднества, цирковыя ристанія, охоту. Сцена охоты на бѣлку воспроизводитъ — въ чемъ мы согласны съ О. Вульфомъ — эпизодъ русской народной жизни.

Въ XII столѣтіи отражается и въ Россіи перемѣна, происшедшая въ византійскомъ пониманіи формъ. Въ мозаикѣ церкви Михайловскаго монастыря, въ Кіевѣ, построенной въ 1108 г., гдѣ изображенъ Христосъ, причащающій апостоловъ на Тайной Вечери, мы встрѣчаемъ тѣ же вытянутыя въ длину, малоголовыя фигуры, которыя обычны во всемъ восточномъ искусствѣ этой эпохи. Но во фрескахъ Кирилловскаго монастыря, въ Кіевѣ, основаннаго въ 1140 г., въ движеніяхъ фигуръ и въ чертахъ лицъ мѣстами выказываются болѣе грубыя славянскія особенности, отъ которыхъ не свободны и фрески Георгіевской церкви въ Старой Ладогѣ.

Станковая живопись играла на Руси важную роль уже въ силу значенія, какое имѣетъ въ православной религіи почитаніе иконъ. Чѣмъ древнѣе русскія иконы этой эпохи и чѣмъ ближе онѣ къ византійскимъ оригиналамъ, тѣмъ выше онѣ въ художественномъ отношеніи. Образъ Владимірской Божіей Матери въ московскомъ Успенскомъ соборѣ считается однимъ изъ древнѣйшихъ и лучшихъ. Золотые фоны и свойственныя поздне-византійскому искусству неподвижныя, оцѣпенѣлыя позы фигуръ, нерѣдко еще облеченныхъ въ настоящія золотыя ризы, остаются удѣломъ русской иконописи.

Миніатюрная живопись вначалѣ культивировалась въ русскихъ монастыряхъ также одними греческими монахами, но вскорѣ присоединились къ нимъ и русскіе каллиграфы. Самой древней, дѣйствительно

http://luckiev.ua/

русской, иллюстрированной рукописью считается Остромирово Евангеліе 1057 года, хранящееся въ Императорской Публичной Библіотекѣ, въ С.-Петербургѣ, Его миніатюры съ фигурами, несмотря на то, что въ лицахъ нѣкоторыхъ изъ нихъ ясно выраженъ славянскій типъ (напр. изображеніе евангелиста Марка), вообще имѣютъ еще византійскій характеръ. Изрѣдка встрѣчаются инициалы, составленные изъ лиственныхъ, цвѣточныхъ и животныхъ мотивовъ и выполненные въ смѣшанномъ сѣверо-византійскомъ стилѣ; нерѣдко они усажены животными или женскими головками въ видѣ масокъ. Орнаментированные инициалы и заставки русскихъ рукописей, образованные изъ сплетеныхъ цвѣточныхъ и животныхъ формъ и ярко раскрашенные (красный и синій цвѣта преобладаютъ), до средины XIII-го столѣтія сохраняютъ свой причудливый характеръ, отличный отъ характера орнаментаціи византійскихъ рукописей.

О древне-русской пластикѣ можно сказать лишь немногое. Знаменитыя „Корсунскія врата" въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ — нѣмецкое произведеніе XII-го столѣтія; западно-романскій стиль съ примѣсью славянскихъ элементовъ виденъ также въ скульптурныхъ украшеніяхъ („прилѣпахъ") Дмитріевскаго собора, во Владимірѣ, и церкви Покрова на Нерли. Чрезвычайно любопытенъ одинъ изъ рельефовъ владимірскаго собора св. Дмитрія, изображающій Восхожденіе на небо Александра Великаго на колесницѣ, запряженной грифами; сравненіе этого рельефа съ подобнымъ изображеніемъ въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка, послужившимъ для него образцомъ, наглядно показываетъ, какъ изысканныя корректно-византійскія формы становились подъ руками русскихъ мастеровъ грубыми и тяжелыми.

3. Армяно-грузинское искусство зрѣлаго средневѣковья.

Армяно-грузинское искусство (см. выше, стр. 95) съ конца XI-го столѣтія во многихъ отношеніяхъ подпало турецко-арабскому вліянію; однако основная форма храма, какъ свидѣтельствуетъ о томъ небольшая церковь Сурбъ-Григоръ, въ Ани, 1215 г., оставалась старой. Какой радушный пріемъ оказывался теперь арабскимъ орнаментамъ, видно по куфической надписи (см. т. I, стр. 759) 1063 года надъ порталомъ одной церкви въ Гелати, въ Грузіи. Впрочемъ, Грузія въ эту пору вернулась отъ армянскихъ архитектурныхъ формъ къ византійскимъ. Въ большой церкви Гелатскаго монастыря (1089—1126) мы находимъ три восточныя абсиды, внутри полукруглыя, снаружи многогранныя, какъ въ чисто-византійскихъ церквахъ; къ армянской орнаментикѣ, получившей въ Грузіи особенно пышное развитіе, теперь снова примѣшиваются, на ряду съ турецко-арабскими мотивами, чисто-византійскіе растительные завитки.

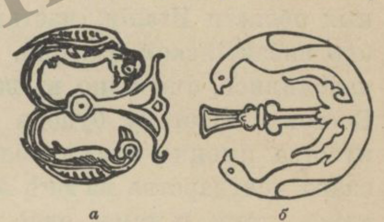
Для изученія армянской живописи почти единственнымъ матеріаломъ въ настоящее время служатъ иллюстрированныя рукописи, въ которыхъ теперь даже настоящія фигурныя изображенія, оставаясь въ сущности византійскими, все болѣе и болѣе принимаютъ ар-

http://dlib.kiev.ua/

мянскій отпечатокъ. Уже въ таблицахъ каноновъ армянскаго Евангелія въ библіотекѣ монастыря Санъ-Ладзаро, близъ Венеціи, рукописи 1193 г., на ряду съ полуциркульными арками встрѣчаются трехчетвертныя арки, капители и базы колоннъ принимаютъ армянскую шарообразную форму, а въ рѣзкихъ особенностяхъ цвѣтного орнамента выказывается персидское вліяніе. Начиная съ XIII-го столѣтія, возникаетъ настоящая армянская миніатюрная живопись, стиль которой сохраняется почти безъ измѣненій вплоть до XVII-го столѣтія. Собственно библейскія композиціи и здѣсь суть копіи византійскихъ оригиналовъ, съ ничтожными прибавками. Наоборотъ, свѣтскіе сюжеты чаще всего имѣютъ азіатскій характеръ. Орнаментика послѣдовательно развивается дальше, исходя изъ указанныхъ нами выше (стр. 96) началъ. „Птичій“ орнаментъ, въ основѣ своей древне-христіанскій, становится типичною принадлежностью національнаго армянскаго искусства. Въ иниціалахъ Библіи 1375 года, хранящейся въ библіотекѣ мехитаристовъ, въ Вѣнѣ, мы находимъ самыя причудливыя сочетанія птичьихъ и растительныхъ формъ (см. рис. на этой стр.). Поля рукописей орнаментируются пальметтами со вставленными въ нихъ изображеніями сиренъ. Тикканенъ указываетъ на византійское происхожденіе подобныхъ мотивовъ въ буквѣ Е одной армянской рукописи XV-го столѣтія (см. рис. на этой стр.). Своимъ художественно-историческимъ значеніемъ это національно-армянское искусство обязано элементамъ, внесеннымъ въ него извнѣ; само же оно развило дальше лишь немногое, и тѣмъ менѣе было въ силахъ создать что-либо новое.



Составленныя изъ птичьихъ фигуръ буквы армянской Библіи 1375 г., въ библіотекѣ мехитаристовъ, въ Вѣнѣ. По I. Стриговскому.



Иниціалъ Е одной изъ византійскихъ рукописей Берлинской Королевской библіотеки (а) и армянской рукописи 1469 г., принадлежащей д-ру Мартину въ Гельсингфорсѣ (б). По I. I. Тикканену.

II. Искусство Италіи въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250).

1. Введеніе.—Византійское и византійствующее искусство Венеціи и Нижней Италіи.

Изъ великаго смѣшенія народовъ, происшедшаго на Западѣ въ срединѣ XI столѣтія, побѣдительницей вышла латинская раса, и ея языкъ остался признаннымъ языкомъ римско-католической религіи и западной

http://lucl.kiev.ua/

науки. Новые народные языки, получившіе названіе „романскихъ“, образовавшіеся чрезъ смѣшеніе латыни съ языкомъ германскихъ завоевателей въ предѣлахъ древне-римской имперіи, сдѣлались первыми выразителями средневѣковой рыцарской поэзіи. Влѣдствіе этого, со второй четверти XIX столѣтія стали нѣсколько поспѣшно называть „романскимъ“ художественный архитектурный стиль разсматриваемой эпохи; мало того, это названіе распространили и на изобразительныя искусства тѣхъ германскихъ странъ, населеніе которыхъ оставалось вѣрно своему родному языку. Однако современные изслѣдователи, во главѣ со Стриговскимъ, начинаютъ снова заниматься вопросомъ: не слѣдуетъ ли признать, что архитектурный стиль, который нѣсколько поколѣній именовало романскимъ, и который раньше назывался просто византійскимъ, дѣйствительно возникъ на Востокѣ? Разумѣется, „византійскій вопросъ“, т. е. вопросъ о вліяніи византійскаго искусства на западное, получилъ совсѣмъ другой характеръ съ той поры, какъ родиной такъ называемаго „романскаго“ искусства, искусства преимущественно монастырскаго, были признаны нетолько Греція, но и болѣе далекій Востокъ, гдѣ впервые появились монастыри. Впрочемъ, мы еще вернемся къ затронутой нами темѣ. Въ отношеніи Италіи, византійскій вопросъ уже a priori рѣшается проще, чѣмъ для Сѣвера, вслѣдствіе того, что обширныя области Италіи, частью лишь незадолго предъ тѣмъ отторгнутыя отъ византійской имперіи, въ теченіе всей разсматриваемой нами эпохи находились, очевидно, въ весьма сильной зависимости отъ христіанскаго Востока. Поэтому будетъ послѣдовательно начать нашъ обзоръ съ искусства именно этихъ областей Италіи—Венеціи на сѣверѣ и норманскаго государства на югѣ Аппеннскаго полуострова и въ Сициліи. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, одно существованіе удобныхъ торговыхъ путей на Востокъ указываетъ на оживленныя художественныя сношенія съ нимъ облегчавшіяся для Нижней Италіи, бывшей „Великой Греціи“, благодаря племенному составу ея населенія.

Среди богатыхъ древнихъ приморскихъ и островскихъ городовъ, расположенныхъ въ сѣверо-западномъ углу Адріатическаго моря, первенствующее значеніе съ 811 г. пріобрѣла Венеція. Положеніе этого великолѣпнаго города среди лагунъ служило защитой его свободы. Предпріимчивость гражданъ Венеціи наполняла ее сокровищами всего тогдашняго міра. Свойственный венеціанцамъ рѣдкій художественный вкусъ постепенно дѣлалъ ихъ городъ однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ и прекрасныхъ на свѣтѣ. Крылатый левъ, символъ патрона Венеціи, апостола Марка, сдѣлался эмблемой гордой „царицы морей“, которая, по завоеваніи Константинополя ея дожемъ, Энрико Дандоло (1204 г.), стала сильнѣйшей державой въ Европѣ.

Отдѣльные сохранившіеся фасады венеціанскихъ дворцовъ „романскаго“ стиля, каковы напр. Фондако-де'Турки (теперь—городской музей), палаццо-Дандоло (Фарсетти) и палаццо-Лореданъ, еще донынѣ

http://luci.kiev.ua/

Внѣшній видъ.

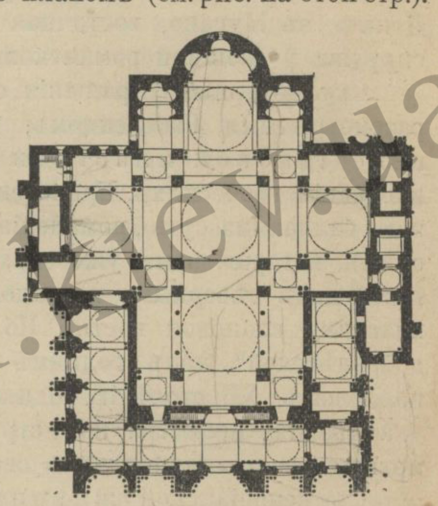
Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Внутренній видъ.

Табл. 14. Соборъ св. Марка, въ Венеціи.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

отражающіе свои аркады въ зеленыхъ водахъ Большого Канала, свидѣтельствуетъ объ искусствѣ, съ какимъ венеціанскіе зодчіе сообразовали стиль дворцовъ съ водяными улицами, на которыхъ они выстроены. Уже вытянутыя арки портика Фондако-де'Турки указываютъ на восточное происхожденіе этой архитектуры. Венеціанское церковное зодчество разсматриваемой эпохи представлено всего **однимъ**, но за то грандіознымъ сооруженіемъ—освященнымъ въ 1094 г. соборомъ св. Марка. Его три абсиды и западно-восточныя окружныя стѣны, быть можетъ,—остатки незадолго до того (между 976 и 1008 гг.) построенной церкви. По своей формѣ, соборъ св. Марка—центральное зданіе, византійскій пятикупольный храмъ съ крестообразнымъ планомъ (см. рис. на этой стр.). Прототипами его можно считать, съ одной стороны, церковь св. Апостоловъ, съ другой—церковь св. Ирины, въ Константинополѣ. Четыре вѣтви креста, надъ пересѣченіемъ которыхъ возвышается главный куполъ, покоющійся на пандантивахъ, раздѣлены каждая на три нефа. Въ рединѣ каждой вѣтви стоятъ соединенные между собою огромными полуциркульными арками четыре массивныхъ столба, поддерживающіе малые купола. Арки двуярусныхъ боковыхъ нефовъ опираются на колонны и открываются въ среднее пространство храма. Всю западную его часть занимаетъ нартексъ, передняя сторона котораго открывается наружу (см. табл. 14, верхній рис.) пятью монументальными порталами съ полуциркульнымъ верхомъ, въ видѣ нишей, поддерживаемыми пучками мраморныхъ колоннъ. Надъ порталами фасадъ увѣнчанъ пятью полуциркульными же фронтонами. Украшеніе зданія снаружи цвѣтными мраморами и колоннами принадлежитъ XII столѣтію. Фантастическое впечатлѣніе, производимое внѣшностью собора, усиливаютъ килевидныя арки, небольшіе шатровые навѣсы, „краббы“ и статуи поздне-готическаго времени, окаймляющія фронтоны, такъ же, какъ и разнообразныя металлическія золоченыя украшенія. Поразительно, какъ снаружи, такъ и внутри, изобиліе разноцвѣтныхъ мраморныхъ колоннъ, античныхъ и ранне-средневѣковыхъ, свезенныхъ сюда изо всѣхъ сосѣднихъ странъ; еще поразительнѣе разнообразіе ихъ ранне-средневѣковыхъ, западныхъ и восточныхъ капителей, Внѣшность храма, красочный блескъ котораго увеличиваютъ мозаики тимпановъ, своими изломанными линіями карнизовъ и общимъ причудливымъ видомъ приводитъ на умъ сказочныя азіатскія постройки. Болѣе цѣлостное и спокойное впечатлѣніе произво-



Планъ собора св. Марка, въ Венеціи
По Г. Деіо и Г. фонъ-Бецольду.

http://lib.kiev.ua/

дить внутренность собора (см. табл. 14, нижній рис.). Нижнія части стѣнъ блистаютъ роскошными узорами, составленными изъ цвѣтныхъ мраморовъ, всѣ же остальныя стѣнныя поверхности, арки и своды украшены мозаиками на золотомъ фонѣ. Живописный, плоскостной характеръ внутренняго убранства византійскихъ церквей выступаетъ предъ нами изъ таинственнаго полумрака собора во всей своей бѣдности архитектурными элементами, но и во всемъ своемъ декоративномъ великолѣпіи, гармоничности и торжественности.

Соборъ св. Марка оказалъ вліяніе на церковную архитектуру далеко вокругъ Венеціи. Главное произведеніе „школы церкви св. Марка", какъ доказано Ратгенсомъ,—перестроенная въ XII столѣтіи церковь Санъ-Донато, въ Мурано, восточная сторона которой впослѣдствіи обнесена снаружи роскошной романской циркульно-арочной галереей.

Скульптурныя украшенія собора св. Марка, недавно обстоятельно разсмотрѣнныя Габеленцомъ, характеризуютъ собою всѣ особенности венеціанской пластики данной эпохи. Среди нихъ много произведеній греческихъ, привезенныхъ съ Востока. Заднія колонны алтарнаго балдахина суть „романскія" подражанія переднимъ, древне-христіанскимъ, которыя намъ уже знакомы (см, выше, стр. 70). „Рождество Христово" надъ сѣвернымъ порталомъ еще сильно напоминаетъ византійскую пластику слоновой кости. Но „Восемь дѣлъ милосердія" и „Восемь добродѣтелей", надъ среднимъ порталомъ главнаго фасада, хотя и принадлежатъ XII столѣтію, однако своей чисто-западной оживленностью указываютъ, несмотря на встрѣчающіеся въ нихъ отдѣльные античные мотивы, на принадлежность свою стилю зрѣлаго средневѣковья.

Съ венеціанской живописью разсматриваемой эпохи знакомятъ насъ мозаики того же собора св. Марка. Общій планъ его мозаичной декораціи, родственный системѣ росписей аѳонскихъ церквей, долженъ быть отнесенъ ко времени сооруженія этого храма. Въ абсидѣ, гдѣ въ византійскихъ церквахъ изображалась Богоматерь, представленъ, по западному обыкновенію, Христосъ, возсѣдающій на престолѣ. Но нижнія части стѣнъ покрыты, какъ и въ византійскихъ церквахъ, многочисленными отдѣльными изображеніями святыхъ, а верхнія части и своды украшены сценами изъ земной жизни Спасителя и житій святыхъ. Въ среднемъ куполѣ и здѣсь изображенъ сидящій на радугѣ Спаситель, окруженный двѣнадцатью апостолами, къ которымъ присоединена Богоматерь въ позѣ оранты. Византійскій характеръ имѣютъ мозаики всѣхъ пяти куполовъ и половины подпружныхъ арокъ; византійскія, въ сущности, также и мозаики нартекса, изображающія Дни творенія; по своему характеру онѣ близки, какъ то доказано Тикканеномъ, къ греческой Коттоновой Библіи (см. выше, стр. 63) древне-христіанскаго времени. Реставраціи и дополненія, сдѣланныя въ готическую эпоху, въ эпоху Возрожденія и въ новое время, разумѣется,—въ иномъ родѣ. Купольныя мозаики выполнены въ торжественномъ и строгомъ визан-

http://lucl.kiev.ua/

тійскомъ стилѣ XI и XII столѣтій; напротивъ того, въ мозаикахъ нартекса виденъ болѣе свободный греческій стиль XIII столѣтія, въ отдѣльныхъ своихъ чертахъ держащійся натуры и отчасти уже проникнутый западнымъ духомъ.

Византійскими въ существенныхъ чертахъ представляются также церковныя мозаики сосѣднихъ съ Венеціей острововъ. Какъ въ старомъ соборѣ о-ва Торчелло (см. выше, стр. 45), такъ и въ соборѣ Мурано, въ алтарной нишѣ, вмѣсто Спасителя, изображена еще Богоматерь: въ Торчелло она представлена, какъ въ ѳессалоникской церкви св. Софіи (см. стр. 87), сидящей на престолѣ съ Младенцомъ на лонѣ, а въ Мурано, какъ въ церкви Неа-Мони, на островѣ Хіосѣ (см. стр. 88), — въ видѣ оранты, безъ Младенца. Обширная мозаика „Страшный Судъ“ на внутренней сторонѣ западной стѣны собора Торчелло, относящаяся къ началу XIII столѣтія, раздѣлена на пять фризовъ, расположенныхъ одинъ надъ другимъ; самый верхній изъ нихъ, въ которомъ фигуры слишкомъ вдвое больше, чѣмъ въ остальныхъ, занятъ изображеніемъ Сошествія Спасителя во адъ, исполненнымъ по византійской схемѣ. Въ этой композиціи, на ряду съ византійскими чертами, видны и нѣкоторыя западныя черты. Но лишь въ послѣдующую эпоху, да и то крайне медленно, Венеція и ея область примыкаютъ къ художественному движенію, возникшему на Западѣ.

Нижняя Италія и Сицилія, изъ за обладанія которыми въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ боролись арабы, византійскіе греки и лангобарды, во второй половинѣ XI столѣтія, благодаря мужеству и мудрости норманскихъ завоевателей (скандинавовъ), еще въ Нормандіи полуофранцузившихся, соединились въ одно королевство, остававшееся подъ норманскимъ владычествомъ приблизительно до конца XII-го вѣка, а съ 1194 г. и до конца разсматриваемой нами эпохи находившееся подъ непосредственною властью германскихъ императоровъ. Когда при дворѣ Фридриха II, „короля Обѣихъ Сицилій,“ впервые расправила свои крылья прелестная по своей безыскуственности юная итальянская поэзія, уже были воздвигнуты съ той и съ другой стороны Мессинскаго пролива всѣ тѣ великолѣпныя сооруженія, въ которыхъ византійскія, норманскія, сарацинскія и латинскія черты слились въ одно новое цѣлое, полное своеобразной красоты, хотя и заключавшее въ себѣ мало задатковъ для дальнѣйшаго развитія.

Въ зодчествѣ Нижней Италіи, въ продолженіе всей норманской эпохи происходила борьба новыхъ художественныхъ теченій съ византійскими преданіями. Изъ базиликъ древняго или норманскаго стиля съ плоскимъ покрытіемъ заслуживаютъ упоминанія нѣкоторыя, теперь перестроенныя церкви, каковы напр. соборы въ Салерно и Равелло, а также хорошо сохранившаяся, славящаяся своими мозаиками церковь Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, близъ Капуи. Въ этой послѣдней

http://lucl.kiev.ua/

нѣтъ трансепта. Салернскій соборъ — норманская базилика со столбами и съ атріемъ, античныя колонны котораго соединены одна съ другой повышенными арками; какъ здѣсь, такъ и въ большинствѣ церквей этого рода, среди архитектурныхъ деталей встрѣчаются отдѣльные византійскіе или сарацинскіе мотивы. Великолѣпный соборъ въ Бари и церковь Санъ-Никкола-е-Катальдо, въ Лечче, увѣнчаны, надъ первоначальной романской постройкой, византійскимъ восьмиграннымъ куполомъ. Купольныя церкви Сантъ-Андреа и Санъ-Франческо въ Трани, соборъ въ Канозѣ и описанная Дилемъ церковь аббатства Санта-Марія-дель-Патиръ, близъ Россано, представляютъ, и въ планѣ, и въ архитектурѣ, смѣшеніе западныхъ и византійскихъ формъ. Чисто византійскими, подобно церкви въ Россано (см. выше, стр. 98), должно признавать изданную Г. Шульцемъ такъ называемую „Каттолику“, въ Стило, и церковь Санъ-Джованни-дельи-Эремити, въ Палермо.


Арабески на косякѣ дверей салернскаго собора. По Д. Салацаро.

Многія изъ этихъ южно-итальянскихъ церквей отличаются богатствомъ скульптурныхъ украшеній на косякахъ, архитравахъ и створкахъ дверей, равно какъ и роскошью всего внутренняго убранства. И въ этомъ убранствѣ сарацинскіе художественные мотивы перемѣшаны съ византійскими. Богатый стилизованный лиственный завитокъ встрѣчается на ряду съ розетками и чисто-геометрическими орнаментами. Среди нихъ нерѣдко удѣлено мѣсто и животному міру. Примѣромъ могутъ служить пышныя арабески на косякѣ дверей салернскаго собора (1099), въ которыхъ среди цвѣточныхъ завитковъ, попадается изображеніе представителя восточной фауны, верблюда (см. рис. на этой стр.).

http://lucl.krev.ua/

Въ настоящей пластикѣ господствуетъ византійскій пошибъ при значительной огрубѣлости формъ. Замѣчательный памятникъ рѣзьбы на слоновой кости — составленная изъ различныхъ по стилю пластинъ, сработанная около 1100 г., передняя доска алтаря (paliotto), хранящаяся въ ризницѣ салернскаго собора. Стройныя, относительно правильныя формы нагого тѣла въ ея рельефахъ, изображающихъ Дни творенія, не имѣютъ ничего общаго съ аляповатыми формами, въ какихъ выполнено Распятіе. Изъ мраморныхъ скульптурныхъ порталовъ слѣдуетъ упомянуть болѣе самостоятельные по концепціи рельефы главнаго портала въ соборѣ Трани (послѣ 1180 г.), со сценами изъ жизни ветхозавѣтныхъ патріарховъ. Во внутренности церквей, каѳедры и епископскія сѣдалища въ XI столѣтіи часто снабжаются колонками, покоющимися на львахъ или скорченныхъ человѣческихъ фигурахъ, символахъ побѣжденной злой силы, или же украшаются рельефами, представляющими также

побѣду силы свѣта надъ силами тьмы, каковы напр. изображенія Самсона, борющагося со львомъ, или св. Георгія, поражающаго дракона. Для примѣра, укажемъ на епископскія сѣдалища работы мастера Ромоальда, въ церкви Санъ-Сабино, въ Канозѣ (около 1088 г.), и въ Санъ-Никколо, въ Бари. Позже, и въ Нижней Италіи рельефныя изображенія вытѣсняются нефигурными, хотя нерѣдко и перемѣшанными съ растительными и животными мотивами, но по бо̀льшей части геометрическими плоскими орнаментами, составленными изъ цвѣтныхъ каменныхъ и стеклянныхъ кусковъ на бѣломъ мраморномъ фонѣ. Этотъ родъ мозаики введенъ въ употребленіе, повидимому, греческими художниками, призванными въ монастырь Монте-Кассино аббатомъ Дезидеріемъ, и отсюда распространился какъ на сѣверѣ, въ Римѣ, такъ и на югѣ Италіи, гдѣ къ его великолѣпнѣйшимъ образцамъ принадлежатъ каѳедры (1175 г.), алтарныя загородки, трибуна для пѣвчихъ и подсвѣчники для пасхальныхъ свѣчей въ салернскомъ соборѣ. Бронзовыя церковныя двери этихъ мѣстностей также ясно показываютъ, въ какой степени Южная Италія еще зависѣла тогда отъ Византіи. Ньеллированныя двери соборовъ въ Амальфи, Атрани, Салерно и др., съ выкладкой золотомъ и серебромъ, какъ мы видѣли выше (см. стр. 164), изготовлены въ Константинополѣ. Съ XII столѣтія, греческихъ мастеровъ начинаютъ смѣнять мѣстные, южно-итальянскіе, вначалѣ подражающіе грекамъ, но затѣмъ, дѣлающіеся все болѣе и болѣе самостоятельными; отъ работы чернью, т. е. гравированія линіями съ заполненіемъ пустотъ особымъ составомъ (смѣсью ртути съ серебромъ, мѣдью и свинцомъ), и металлической выкладки по металлу, они переходятъ къ бронзовому рельефу. Мастеромъ Одеризіемъ Берардомъ, изъ Беневента, отлиты въ 1119 — 1127 гг. двери собора въ Троѣ, въ которыхъ техника ньеллированія замѣнена, по крайней мѣрѣ отчасти, рельефной пластикой; но стиль ихъ еще византійскій. Болѣе свободными отъ старой традиціи и въ своемъ цѣломъ болѣе жизненными, иначе сказать, болѣе „романскими“, представляются 72 рельефныя панно̀ бронзовыхъ дверей беневентскаго собора, изображающія святыхъ и событія Священной Исторіи и замѣчательныя своими ландшафтными задними планами. Наиболѣе свободны по стилю, въ границахъ этого направленія, произведенія мастера Баризана изъ Трани, а именно тридцать бронзовыхъ, обрамленныхъ красивымъ орнаментомъ, рельефовъ дверей собора Трани (около 1160 г.), 54 подобныхъ же изображеній на знаменитыхъ бронзовыхъ дверяхъ въ Равелло (1179 г.) и двадцать-восемь рельефовъ на сѣверныхъ дверяхъ собора въ Монреале, близъ Палермо (между 1186 и 1200 гг.). Двери соборовъ Трани и Монреале помѣчены именемъ этого мастера, начертаннымъ латинскими буквами, но объяснительныя надписи на нихъ — всѣ греческія. Несмотря на близость этихъ рельефовъ къ византійскимъ рѣзнымъ изъ кости, стиль ихъ значительно оригиналенъ. Во всей этой области искусства мы можемъ, такимъ образомъ, прослѣдить постепенное развитіе новыхъ особенностей; имена же, встрѣчающіяся на нѣкоторыхъ

произведеніяхъ, свидѣтельствуютъ о ростѣ самосознанія художниковъ по мѣрѣ того, какъ ихъ творчество становилось все болѣе и болѣе независимымъ отъ преданій.

Въ первой половинѣ XIII-го столѣтія, въ области изобразительныхъ искусствъ Нижней Италіи сильно проявлялось вліяніе просвѣщеннаго Гогенштауфена, императора Фридриха II. Духомъ его времени запечатлѣны напр. классически-прекрасныя скульптуры каѳедры въ церкви Битонто (1229), исполненныя по заказу самого императора. Бо̀льшая часть ихъ погибла. Какимъ-то чудомъ уцѣлѣли нѣкоторыя изъ колоссальныхъ скульптуръ, которыми Фридрихъ II украсилъ въѣздъ на мостъ черезъ Вольтурно, въ Капуѣ,—торсъ его собственной статуи и три огромныхъ мраморныхъ бюста главнаго судьи Таддео да-Сессы, канцлера Пьетро дель-Виньи и олицетворенія „Гибеллинской Капуи“. Эти замѣчательныя скульптуры, хранящіяся теперь въ Музео-Кампано, въ Капуѣ, и впервые изданные К. фонъ-Фабрици, проливаютъ яркій свѣтъ на художественный вкусъ Фридриха. То обстоятельство, что нѣкоторые принимаютъ ихъ за античныя, доказываетъ ихъ тѣсную связь съ эллинистическимъ искусствомъ. Но южно-итальянскія скульптуры XIII-го вѣка, сохраняя въ себѣ традиціонныя, слегка византійскія основныя формы, дышатъ новой, юношески-свѣжей, хотя еще нѣсколько робкой индивидуальной жизнью, такъ что, какъ справедливо говоритъ Р. Дельбрюкъ, „для нихъ нельзя найдти мѣста въ эволюціи древняго искусства“.

Нижне-итальянская живопись занимающаго насъ времени была, главнымъ образомъ, стѣнная. Мозаикъ отъ этого времени почти не сохранилось, за исключеніемъ ничтожныхъ остатковъ въ салернскомъ и капуанскомъ соборахъ; фрески же, описанныя Дилемъ, принадлежатъ по большой части, подземнымъ капелламъ апулійскихъ отшельниковъ. Надписи на нихъ — частью греческія, частью латинскія. На протяженіи времени отъ XI до XIV столѣтія можно прослѣдить постепенный переходъ отъ чистовизантійскихъ композицій и техники къ болѣе свободной и самостоятельной западной манерѣ исполненія. Еще вполнѣ въ византійскомъ стилѣ написанъ архангелъ съ огромными крыльями, въ криптѣ Санъ-Вито-де'Норманни, близъ Бриндизи (XII столѣтія); но въ замѣчательной картинѣ Страшнаго Суда на западной стѣнѣ капеллы св. Стефана, въ Солето, произведеніи, вѣроятно, XIII столѣтія, византійскіе элементы уже перемѣшаны съ западными. Въ духѣ византійской живописи представлены напр. море и дикіе звѣри, извергающіе изъ себя тѣла поглощенныхъ ими людей; но изображеніе папы въ тройной тіарѣ, между небесными праведниками, несомнѣнно,—римское.

Къ числу важнѣйшихъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе раннихъ фресокъ разсматриваемаго времени принадлежитъ въ Южной Италіи стѣнная роспись церкви Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, близъ Капуи. Эта церковь построена аббатомъ монте-кассинскаго монастыря Дезидеріемъ,

http://luci.kiev.ua/



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 15. Внутренность церкви „Марторана“, въ Палермо.

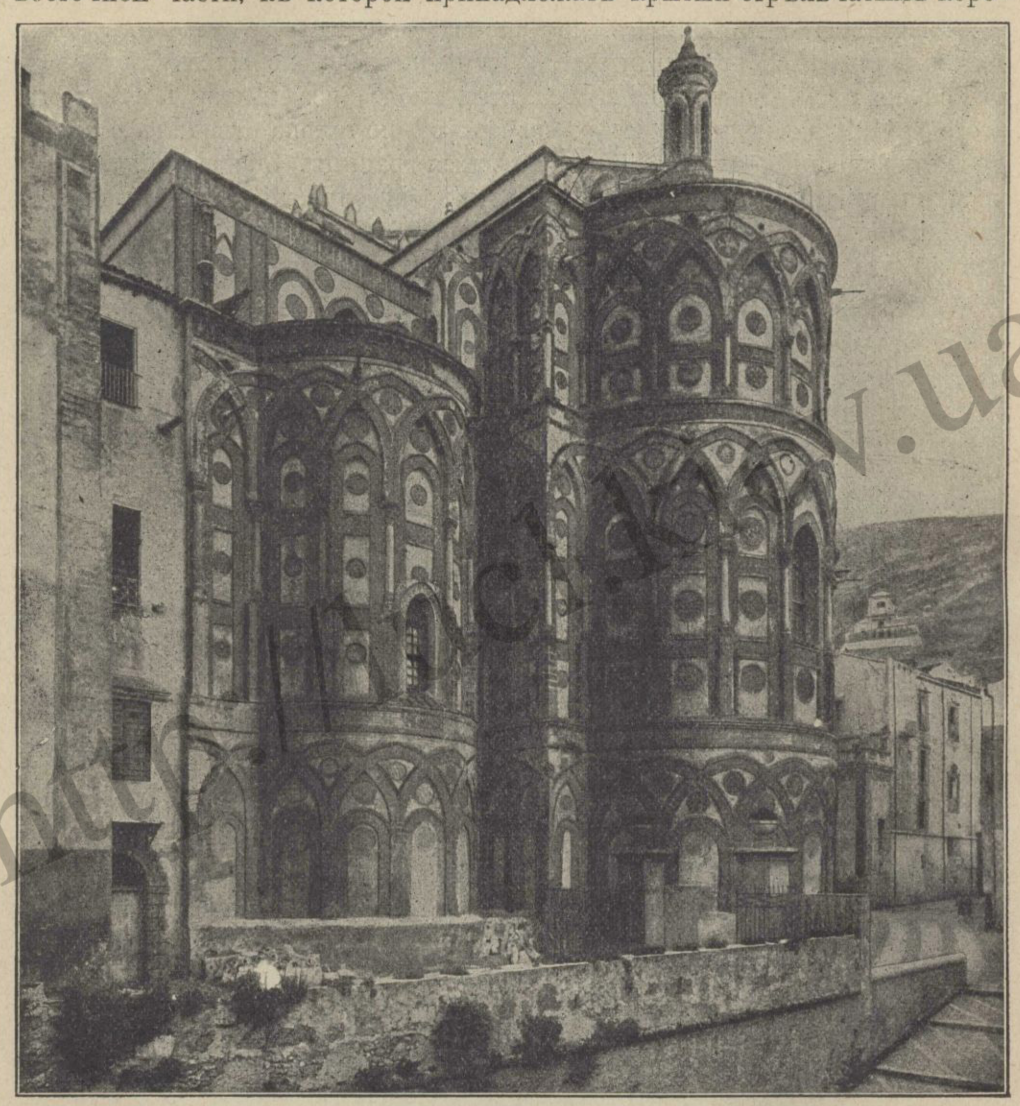
Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

о которомъ извѣстно, что онъ, во второй половинѣ XI-го столѣтія, поддерживалъ дѣятельныя художественныя сношенія съ Константинополемъ и даже выписывалъ съ береговъ Босфора мозаичистовъ и другихъ мастеровъ. Въ настоящее время уже никто не отрицаетъ, что фрески Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, вообще родственныя во многихъ отношеніяхъ съ болѣе древними фресками церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на Рейхенау (см. выше, стр. 128), написаны подъ византійскимъ вліяніемъ; этого вліянія не отрицалъ и Фр.-Кс. Краусъ, но только отводилъ ему, вопреки мнѣнію Добберта, возможно тѣсныя границы. Общее расположеніе росписи здѣсь, конечно,—западное. Чинъ богослуженій, отправлявшійся въ этой церкви, былъ римскій, а не греческій, вслѣдствіе чего въ главной абсидѣ изображенъ, вмѣсто Богоматери, Христосъ, сидящій на престолѣ между символами четырехъ евангелистовъ; западная стѣна занята обширной, раздѣленной на пять поясовъ, композиціей Страшнаго Суда, а верхнія части стѣнъ средняго нефа украшены, приблизительно, 70-ю фресками на сюжеты изъ Новаго Завѣта; изъ этихъ фресокъ сорокъ болѣе или менѣе сохранились. Большинство отдѣльныхъ изображеній и даже библейскихъ сценъ сочинено по византійскимъ образцамъ; такъ напр., въ композиціи Входа Господня во Іерусалимъ, Христосъ сидитъ на осляти, свѣсивъ обѣ ноги на одну сторону. Византійскимъ духомъ пропитаны также формы фигуръ и ихъ движенія. Если и не византійскіе мастера, призванные Дезидеріемъ въ Монте-Кассино, то, по крайней мѣрѣ, обученные ими на мѣстѣ туземные живописцы были исполнителями этой любопытной росписи, въ своемъ цѣломъ не примыкающей, правда, къ исходнымъ пунктамъ новой художественной жизни, а представляющейся отголоскомъ еще полуантичнаго, ранне-средневѣковаго искусства.

Самые блестящіе образцы нормано-сарацинско-византійскаго искусства находятся на остр. Сициліи. Центръ этого искусства—Палермо и его роскошныя окрестности; но искусство это распространилось и въ восточной части острова, до Чефалу и Мессины. И здѣсь важнѣйшую роль играла архитектура. Изъ византійскихъ купольныхъ церквей Сициліи слѣдуетъ отмѣтить Санъ-Джованни-дельи-Эремити (построенную въ 1132 г.), Санта-Марія-делль-Аммиральо (Ла-Марторану, сооруженную въ 1147 г.) и Санъ-Катальдо (заложенную въ 1161 г.), всѣ три въ Палермо. Санъ-Джованни-дельи-Эремитани—пятикупольная церковь съ продольнымъ корпусомъ, трансептомъ и тремя абсидами. Марторана первоначально была четырехугольной постройкой съ тремя абсидами; четыре колонны въ ея средокрестіи поддерживали куполъ на пандантивахъ (см. табл. 15). Санъ-Катальдо имѣетъ три купола, изъ которыхъ средній покоится также на четырехъ колоннахъ. Однако архитектура этихъ церквей уже невполнѣ византійская: въ нихъ, вмѣсто полуциркульной арки, появляется стрѣльчатая; но это—еще не готическая стрѣльчатая арка, а арабская (см. т. I,

http://kiev.ua

стр. 755), и вообще, въ этихъ зданіяхъ выказывается еще сарацинское, а не французское вліяніе. Знаменитая Дворцовая Капелла (Cappella Palatina) въ Палермо, сооружавшаяся съ 1129 по 1140 г., только въ своей восточной части, къ которой принадлежатъ крытый стрѣльчатымъ коро-



Задняя сторона монреальскаго собора. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

бовымъ сводомъ трансептъ и высокій куполъ надъ средокрестіемъ, имѣетъ типичныя черты византійской архитектуры. Въ трехнефномъ продольномъ корпусѣ Капеллы, коринѳскія колонны съ едва замѣтными импостами поддерживаютъ собою высокія арабскія стрѣльчатыя арки; сталактитовые своды (см. т. I, стр. 756) надъ ними служатъ переходомъ къ плоскому, украшенному куфическими надписями (т. I, стр. 759) дере-

вянному потолку. Общій живописный эффектъ, усиливаемый мозаичными украшеніями, заставляетъ не замѣчать недостатка связи архитектурныхъ элементовъ между собою. Наконецъ, соборы въ Чефалу (1132 г.), Палермо (1169—85 гг.) и Монреале (1174—89 гг.) суть западныя базилики съ норманскими парными башнями по бокамъ западнаго фасада и съ коринѳскими колоннами, поддерживающими арабскія стрѣльчатыя арки, во внутренности. Внѣшнія стѣны соборовъ Палермо и Монреале (см. рис. на стр. 178), въ особенности стѣны абсидъ, декорированы фальшивыми стрѣльчатыми, пересѣкающимися другъ съ другомъ арками; главную, совершенно своеобразную прелесть монреальскаго собора составляетъ галерея клуатра (1200—1221 гг.) со стрѣльчатыми аркадами, колонны которыхъ, стоящія попарно и частью витыя, роскошно орнаментированы мозаичными или покрыты пластическими арабскими узорами; фигурныя капители этихъ колоннъ представляютъ намъ сицилійскую пластику начала XIII-го столѣтія въ благопріятномъ для нея свѣтѣ. Бронзовыя двери, которыми монреальскій соборъ снабженъ въ XI столѣтіи, были изготовлены еще чужеземными мастерами. Двери сѣвернаго входа—произведеніе Баризана изъ Трани (см. выше, стр. 175). Но двери западнаго портала, сработанныя, какъ гласитъ надпись на нихъ, въ 1186 г. пизанцемъ Бонанномъ, изображаютъ на своихъ 42-хъ панно многочисленныя библейскія сцены, часто богатыя фигурами, исполненныя уже не въ византійскомъ, а въ тоскано-романскомъ стилѣ, сухомъ и тощемъ въ отношеніи формъ, но болѣе оживленномъ въ отношеніи композиціи сюжетовъ (см. рис. на этой стр.). Историкъ сицилійскаго искусства, Ди-Марцо, вполнѣ правильно признаетъ въ вышеупомянутыхъ каменныхъ скуль-



Часть западныхъ бронзовыхъ дверей монреальскаго собора. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

птурныхъ капителяхъ клуатра при монреальскомъ соборѣ значительный художественный прогресъ, сравнительно съ соборными дверями. Но это былъ лишь временный подъемъ, за которымъ не послѣдовало дальнѣйшихъ шаговъ впередъ.

Въ ряду многочисленныхъ мраморныхъ издѣлій, покрытыхъ узорами изъ разноцвѣтныхъ камней и стекляной мозаики, встрѣчающихся въ Сициліи столь же часто, какъ и въ Нижней Италіи (см. выше, стр. 175), достойны быть упомянутыми только алтарныя загородки, каѳедры, тронъ и кропильница Дворцовой Капеллы—произведенія великолѣпныя, но имѣющія преимущественно художественно-прикладной, декоративный характеръ. Тѣмъ бо̀льшее вниманіе обращаютъ на себя главныя произведе-



Мозаика въ абсидѣ собора въ Чефалу. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

нія **сицилійской живописи** въ разсматриваемую нами эпоху—мозаики сицилійскихъ церквей. Преимущественно этимъ великолѣпнымъ мозаикамъ сицилійское искусство норманской эпохи обязано впечатлѣніемъ роскоши и торжественности, какое отъ него получается. Мозаики эти, по большей части, византійскаго стиля и обыкновенно разсматриваются, какъ отголоски средневѣковаго греческаго искусства на Западѣ. Древнѣйшія и лучшія изъ нихъ находятся въ соборѣ Чефалу (около 1148 г.). Въ его главной абсидѣ, какъ вообще въ западныхъ церквахъ, помѣщено гигантское, величественное поясное изображеніе Спасителя (см. рис. на этой стр.), блистающее яркими красками: нижняя одежда Христа—золотая, верхняя—синяя, фонъ—золотой; бѣлокурые волосы раздѣлены посрединѣ проборомъ; черты лица—византійски-застывшія, но ихъ выраженіе величаво, благородно и торжественно; византійскія также выборъ, компоновка и позы фигуръ святыхъ, изображенныхъ въ три ряда подъ иконою Спасителя. Надписи—греческія, какъ и на сохранившихся только отчасти стѣнныхъ и потолочныхъ мозаикахъ палермской Марто-

http://www.kiev-ua/

раны. Распредѣленіе сюжетовъ въ Марторанѣ напоминаетъ аѳонскія церкви. Въ куполѣ представленъ на золотомъ фонѣ, во весь ростъ, Христосъ, сидящій на престолѣ (фигура его слишкомъ длинна) и окруженный восемью пророками; на парусахъ изображены евангелисты. Въ болѣе полномъ видѣ дошли до насъ мозаики палермской Дворцовой Капеллы. Ихъ золотой фонъ наполняетъ своимъ ровнымъ блескомъ всю церковь, а роскошь красокъ приковываетъ взглядъ къ содержанію изображеній. Спаситель представленъ нетолько въ срединѣ купола, но и на сводѣ главной абсиды (колоссальное поясное изображеніе). Верхъ стѣнъ средняго нефа занятъ ветхозавѣтными сюжетами. Главныя событія Новаго Завѣта размѣщены по стѣнамъ хора. „Бѣгство во Египетъ“ и „Входъ Господень во Іерусалимъ“, несмотря на то, что скомпонованы совершенно повизантійски, выказываютъ въ разработкѣ этихъ сюжетовъ большую жизненность. Надписи и здѣсь—въ громадномъ большинствѣ греческія. Наконецъ, надо сказать нѣсколько словъ о мозаикахъ монреальскаго собора. Размѣщеніе ихъ — такое же, какъ и въ вышеупомянутыхъ церквахъ, но латинскія надписи занимаютъ здѣсь уже замѣтное мѣсто среди греческихъ, а стиль изображеній сдѣлался менѣе правильнымъ, чего, особенно по сравненію съ мозаиками собора Чефалу, нельзя не признать упадкомъ. Этотъ упадокъ еще замѣтнѣе въ мозаикахъ мессинскаго и салернскаго соборовъ. Владычество Гогенштауфеновъ уже ничего не могло прибавить къ живописному очарованію нормано-сицилійскаго искусства, развившагося подъ византійскимъ и сарацинскимъ вліяніями.

2. Искусство романской эпохи въ Римѣ и въ Умбріи.

При борьбѣ, которую приходилось римскимъ папамъ вести въ разсматриваемое время то съ антипапами, то съ германскими императорами, то съ римской знатью, то съ римскимъ народомъ, Вѣчный Городъ былъ лишенъ мира и благоденствія, необходимыхъ для самостоятельнаго развитія искусства. Изрѣдка мы наталкиваемся здѣсь на новыя, свѣжія вѣянія, но вообще Римъ въ эту эпоху питался старыми, уже значительно исказившимися традиціями.

Ранне-христіанское направленіе продолжало держаться въ Римѣ главнымъ образомъ въ архитектурѣ, которая здѣсь почти не принимала участія въ „романскомъ“ движеніи и скорѣе стремилась вернуться къ болѣе строгому, древнему стилю. Основнымъ типомъ храма оставалась старинная римская базилика; удержались и старая схема плана, и плоскіе деревянные потолки или открытыя стропила; попрежнему употреблялись преимущественно античныя колонны. Къ началу XII-го столѣтія относится впослѣдствіи перестроенная церковь св. Климента, въ которой 16 разнородныхъ античныхъ колоннъ соединены между собою полуциркульными арками. Но римскія базилики средины и конца XII-го и первой половины XIII-го вѣковъ возвращаются къ

прямолинейному антаблементу надъ колоннами продольнаго корпуса; таковы напр. великолѣпная церковь Санта-Марiа-инъ-Трастевере (1139 г.) съ сильно возвышеннымъ трансептомъ, напоминающимъ собою романскiя церкви, Санъ-Кризогоно, древняя, возстановленная въ 1128 г. базилика съ трiумфальной аркой, поддерживаемой величайшими въ Римѣ



Церковь С.-Марiа-инъ-Космединъ, въ Римѣ. Съ фотографiи братьевъ Алинари, во Флоренцiи.

античными порфировыми колоннами, передняя церковь Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура (см. стр. 25 и 39) съ ея нартексомъ, iоническiй антаблементъ котораго покоится на шести настоящихъ античныхъ колоннахъ. Другiя церкви измѣнили свою первоначальную форму вслѣдствiе позднѣйшихъ пристроекъ къ нимъ колоколенъ или „галерей клуатровъ". Крытый атрiй изящной церкви Санта-Марiа-инъ-Космединъ принадлежитъ XI-му столѣтiю; тогда же, по нашему мнѣнiю, построена и ея красивая четырехгранная колокольня въ семь богато-расчленен-

ныхъ ярусовъ съ двойными и тройными арочными окнами (см. рис. на стр. 182). Но въ церквахъ, соединенныхъ съ монастырями, изчезъ окруженный портиками западный атрій; его замѣнила устроенная съ южной стороны церкви „галерея клуатра“, т. е. монастырскій дворъ или садъ, обнесенный со всѣхъ четырехъ сторонъ открытой галереей, полуциркульныя арки которой покоятся на двойныхъ роскошно орнаментированныхъ колонкахъ. Нѣкоторыя римскія „галереи клуатровъ“ этого рода могутъ считаться самыми прекрасными и оригинальными созданіями романскаго зодчества на берегахъ Тибра. Галерея клуатра при церкви Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура (около 1190 г.), съ ея одиночными, не удвоенными карликовыми колоннами, еще проста и нѣсколько тяжела. Роскошнѣе и изящнѣе обширный монастырскій дворъ церкви Санъ-Козимато (около 1200 г.), двойныя колонки котораго имѣютъ чашевидныя капители. Но наибольшей пышности достигаютъ галереи клуатра при Латеранской базиликѣ (1222—1230 гг.) и при Санъ-Паоло-фуори-ле-мура (1220—1241 гг.), гдѣ мраморныя колонны аркадъ и фризы покрыты богатой и разноцвѣтной мозаикой геометрическаго узора, принадлежащей къ образцамъ той архитектурной орнаментаціи, которая, какъ уже было замѣчено нами выше (см. стр. 175), распространилась изъ Монте-Кассино, съ одной стороны, на югѣ Италіи, а съ другой—въ Римѣ. Въ Вѣчномъ Городѣ этотъ родъ орнаментаціи, употреблявшійся, кромѣ галерей клуатровъ, также и для алтарныхъ загородокъ, каѳедръ, дверныхъ рамъ, половъ, сѣдалищъ и подсвѣчниковъ, постепенно совершенствуясь въ трудахъ стольких поколѣній художниковъ, уже гордо выставлявшихъ свои имена на исполненныхъ ими произведеніяхъ, достигъ значительной строгости стиля и изящества. Въ обрамленіяхъ и профиляхъ мы видимъ у нихъ античныя формы, а во вставкахъ, вырѣзанныхъ изъ древнихъ порфировыхъ и цвѣтныхъ мраморныхъ колоннъ и преобладающихъ здѣсь надъ окрашенными и золоченными стеклянными кубиками,—большой художественный вкусъ. Римскія, декорированныя такимъ образомъ, издѣлія прославились подъ названіемъ работъ Косматовъ. Но Косматы были самымъ молодымъ изъ семействъ художниковъ, въ которыхъ это мастерство передавалось отъ отца къ сыну. Рядъ этихъ художниковъ начинается нѣкіимъ магистромъ Павломъ (около 1090 г.), его сыновьями и внуками. Изъ самыхъ раннихъ произведеній, исполненныхъ дѣйствительно Косматами, подъ руками которыхъ мозаичные орнаменты потомъ нерѣдко превращались въ настоящія мозаичныя картины, можно указать на красивую мраморную облицовку портала церкви св. Саввы, въ Римѣ (1205 г.), работу Якоба, отца Космы I. Къ Косматамъ мы еще вернемся впослѣдствіи. Изъ числа такъ называемыхъ „работъ Косматовъ“ XII-го и ближайшихъ десятилѣтій XIII столѣтія, къ лучшимъ произведеніямъ должны быть отнесены роскошные полы въ церквахъ Санта-Марія-инъ-Космединъ (около 1120 г.), Санта-Марія-инъ-Трастереве (около 1140 г.), Санта-Марія-Маджоре (около 1150 г.), Санъ-Лоренцо-фуори-

ле-мура (около 1220 г.), въ особенности же стильные и изящные пульты для чтенія, алтари, перила, епископскія сѣдалища и пр. въ римскихъ церквахъ Санъ-Клементе, Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура, Санта-Марія-инъ-Космединъ и Санта-Марія-инъ-Арачели.

Сосѣднія съ Римомъ области также играли роль въ исторіи зодчества разсматриваемой эпохи. „Умбрійскимъ прото-ренессансомъ" называютъ античные мотивы, какъ-бы вновь введенные въ архитектуру нѣкоторыхъ умбрійскихъ церквей, но на самомъ дѣлѣ никогда не исчезавшіе изъ средне-итальянскаго зодчества. Трехнефная церковь Сантъ-Агостино-дель-Крочефиссо, на кладбищѣ города Сполето, съ ея массивными дорическими колоннами и открытыми стропилами, походитъ на ранне-христіанское сооруженіе, приближающееся къ древне-римскому храму. Замѣчательныя украшенія въ античномъ родѣ на фасадѣ этой церкви, а также античные элементы въ фасадѣ сполетскаго собора, уже перемѣшаны кое-гдѣ съ ломбардо-романскими.

Иной характеръ имѣютъ церкви нѣкоторыхъ мѣстностей къ сѣверу отъ Рима. Въ концѣ X-го столѣтія было основано въ Витербо отдѣленіе „Братства Комо" (Maestranza comaciana, см. стр. 102), распространившее въ Умбріи ломбардскую архитектуру. Лучшіе ея памятники здѣсь— церкви въ Корнето и въ Тосканеллѣ. Церковь св. Маріи въ Тосканеллѣ, перестроенная заново около 1050 г. и, слѣдовательно, вполнѣ принадлежащая разсматриваемому времени, представляетъ собою внутри еще трехнефную базилику съ античными колоннами и открытыми стропилами, тогда какъ снаружи она—граціозное созданіе ломбардо-романскаго стиля, съ которымъ мы познакомимся ниже.

О самостоятельной римской и умбрійской пластикѣ этой эпохи можно сказать очень немногое. Даже древне-римская рельефная орнаментика была вытѣснена, какъ мы видѣли, заимствованными съ Востока плоскими украшеніями. Нѣкоторый интересъ представляютъ скульптурныя украшенія мраморнаго подсвѣчника для пасхальныхъ свѣчей, въ церкви Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, изготовленнаго мастерами Никколо̀ ди-Анджело и Пьетро Вассалетто (около 1180 г.). Постаментъ этого подсвѣчника весь покрытъ грубыми рельефами, изображающими эпизоды земной жизни Спасителя; въ безобразныхъ формахъ этихъ рельефовъ уже нѣтъ ничего византійскаго, и только въ головахъ фигуръ чувствуются смутные намеки на античные рельефы. Распятіе Христово (см. рис. на стр. 185) изображено такъ неумѣло, что напоминаетъ рельефы первобытныхъ народовъ. Кажется, будто искусство здѣсь вернулось ко временамъ своего младенчества.

Нѣсколько болѣе жизни въ фигурныхъ украшеніяхъ фасадовъ умбрійскихъ церквей. Но евангелисты и изображенія животныхъ на фасадѣ романскаго собора въ Ассизи—сухи и безжизненны; фигурки въ видѣ атлантовъ на галереѣ фасада сполетскаго собора и на фасадѣ церкви Санъ-

Мозаика абсиды въ церкви С.-Марія-инъ-Трастевере, въ Римѣ.

 Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Мозаика абсиды въ церкви С.-Паоло-фуори-ле-мура, въ Римѣ.

Табл. 16. Мозаики абсидъ въ средневѣковыхъ римскихъ церквахъ.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

http://lucl...ra/

Пьетро-инъ-Тосканелла — безформенны и чрезчуръ миніатюрны; прихотливо и разнообразно размѣщены на плоскости обильныя скульптурныя украшенія фасада церкви Санъ-Пьетро въ Сполето, съ ихъ большими символическими животными рельефами, сценами изъ жизни ап. Петра и рельефами, изображающими смерть праведниковъ и грѣшниковъ, выполненными въ схематичныхъ, но довольно правильныхъ формахъ.

Что касается живописи, Римъ и Папская Область уже принимали самостоятельное, до извѣстной степени, участіе въ развитіи этой отрасли искусства. Даже римская мозаика, которая, какъ мы видѣли (см. стр. 104), почти два вѣка находилась въ полномъ упадкѣ, въ XII столѣтіи пробудилась къ новой жизни. Особенно замѣчательны мозаики церкви Санта-Маріи-инъ-Трастевере. Большая мозаика на сводѣ абсиды (1148 г.), эффектно господствующая надъ прочимъ украшеніемъ церкви (см. табл. 16, вверху), изображаетъ Спасителя и Богоматерь, сидящихъ на тронѣ, и рядъ святыхъ, стоящихъ по обѣ стороны отъ него. Такимъ образомъ, изображеніе Богоматери въ видѣ царицы получаетъ мѣсто въ главной мозаикѣ римской церкви, но отодвинуто нѣсколько въ сторону; Христосъ, десница котораго лежитъ вокругъ шеи Маріи, продолжаетъ занимать центральное, почетное положеніе. Фонъ мозаики — золотой; одежды сіяютъ также золотомъ, голубыми и синими цвѣтами; только крайняя слѣва фигура святого — въ красномъ одѣяніи. При нѣкоторыхъ византійскихъ деталяхъ композиціи, основной ея мотивъ—новый, въ духѣ новаго времени, а бѣдныя, угловатыя, хотя и не лишенныя извѣстной широты формы далеки отъ византійской утонченности сицилійскихъ мозаикъ того же времени. Болѣе византійскій характеръ по своему содержанію имѣетъ грубая абсидная мозаика въ церкви Санта-Франческа-Романа, относящаяся къ XIII столѣтію. Пресвятая Дѣва возсѣдаетъ здѣсь на престолѣ одна, въ торжественно-величавой позѣ; но и тутъ замѣчается отклоненіе отъ византійской композиціи: Богоматерь не держитъ Младенца прямо передъ собою, а Онъ стоитъ нѣсколько сбоку, на одномъ изъ ея колѣнъ. Возвратъ къ византійству наступаетъ затѣмъ при папѣ Гоноріи III, который, въ 1128 г., обратился письменно къ венеціанскому дожу съ просьбой прислать ему художниковъ-мозаичистовъ для украшенія церкви св. Павла. Мозаика главной абсидной ниши въ Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, исполненная греческими, или обученными греками мастерами (см. табл. 16 внизу), главное изображеніе



Распятіе, рельефъ на подсвѣчникѣ для пасхальныхъ свѣчей въ базиликѣ С.-Пьетро-фуори-ле-мура, въ Римѣ. Съ фотографіи Р. Мушьони, въ Римѣ.

http://luck.ru

которой представляетъ, на золотомъ фонѣ, Спасителя среди четырехъ стоящихъ святыхъ, правда, сильно реставрирована, но и въ нынѣшнемъ своемъ видѣ она не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно византійскаго характера своего рисунка. Надписи въ ней, по крайней мѣрѣ отчасти, сдѣланы греческими буквами. Древне-христіанской по композиціи вообще, но византійской по исполненію деталей, представляется мозаика абсиды въ церкви Санъ-Клементе, обыкновенно относимая (какъ дѣлалъ и де-Росси) къ половинѣ XII столѣтія, но болѣе основательно приписываемая Циммерманомъ эпохѣ подражанія византійскимъ образцамъ, т. е. началу XIII-го столѣтія. Замѣчательно, что распятый Спаситель, фигура котораго довольно мала сравнительно съ крупными арабесками, окаймляющими все полукруглое изображеніе, впервые въ Римѣ представленъ съ закрытыми глазами и съ поникшей головой, но Его ноги, опирающіяся на перекладину креста, пригвождены еще каждая отдѣльно.

Противоположность этимъ византійскимъ, или работавшимъ подъ византійскимъ вліяніемъ мозаичистамъ въ началѣ XIII-го столѣтія составляли Косматы (см. выше, стр. 183), занимавшіеся также и фигурными изображеніями. Мастеромъ Якобомъ и его сыномъ Космою сработанъ, какъ видно изъ сдѣланной ими надписи, круглый щитъ надъ входомъ въ бывшій „Монастырь въ память освобожденія рабовъ" (теперь вилла Маттеи). Сидящій на престолѣ Спаситель держитъ въ одной рукѣ бѣлаго, въ другой чернаго раба, единственное одѣяніе которыхъ — передникъ. Это оригинальное по замыслу и своеобразно выполненное произведеніе, къ сожалѣнію, сильно попорчено при послѣдней реставраціи зданія. Къ нему близко подходитъ по стилю поясное изображеніе Спасителя въ кругломъ медальонѣ надъ правой входной дверью собора въ Чивита-Кастеллана (1210 г.); въ кругломъ, обрамленномъ небольшой бородкой, мало выразительномъ лицѣ Спасителя уже нѣтъ ничего византійскаго.

Изъ римскихъ фресокъ разсматриваемаго періода особенно достойна вниманія позднѣйшая, исполненная около 1080 года, роспись нижней церкви Санъ-Клементе (см. выше, стр. 105), изданная въ краскахъ Салацаро. Въ высшей степени натурально представлены двѣ сцены изъ легенды о св. Климентѣ: въ нартексѣ—чудо во храмѣ, изображенномъ на фонѣ моря, въ среднемъ нефѣ — обращеніе св. Климентомъ Сизинія въ христіанство. Зданія нарисованы довольно правильно, движенія непосредственно прочувствованы, хотя и несовсѣмъ умѣло переданы; въ фигурахъ и головахъ видно стремленіе соединить благородство съ граціей. Вторая фреска нартекса, изображающая перенесеніе останковъ св. Климента въ церковь, даетъ намъ полное понятіе о техникѣ этой живописи, съ ея темно-синими фонами, съ черными контурами, которые въ костюмахъ превращаются въ бѣлые, и со слабо моделированными, краснощекими лицами.

http://luckiev.ua

Въ первой половинѣ XIII столѣтія, стиль этихъ фресокъ церкви Санъ-Клементе усваивается дошедшею до насъ росписью нѣкоторыхъ изъ римскихъ церквей; онъ не развивается въ ней дальше, но остается въ сторонѣ отъ византійскаго направленія тогдашнихъ большихъ мозаикъ. Укажемъ прежде всего на простыя по композиціи, къ сожалѣнію, переписанныя, фрески на темы изъ жизни святыхъ Лаврентія, Стефана и Ипполита въ нартексѣ церкви Санъ-Паоло-фуори-ле-мура; затѣмъ,—на ошибочно отнесенныя Кроу и Кавальказелле къ XI столѣтію, болѣе разнообразно скомпонованныя фрески на сюжеты изъ житія св. Агнесы и Агаты, находившіяся прежде въ церкви Санта-Аньезе, а теперь хранящіяся въ Латеранскомъ музеѣ, и, наконецъ, на фрески 1228 г. въ капеллѣ св. Григорія, въ нижней церкви Сакро-Спеко, въ Субіако, въ Сабинскихъ горахъ. Здѣсь же находится знаменитое портретное изображеніе Франциска Ассизскаго, который написанъ безъ нимба, слѣдовательно, еще до своей канонизаціи въ 1228 г. (см. рис. на стр. 187); эскизъ этого портрета былъ сдѣланъ, по всей вѣроятности, съ натуры, въ 1222 г. Предъ нами — высокій сухощавый монахъ въ одеждѣ своего ордена, съ благороднымъ, глубоко-одушевленнымъ лицомъ. Это — одинъ изъ первыхъ настоящихъ портретовъ, исполненныхъ въ средневѣковой Италіи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ принимаетъ это Тоде, древнѣйшій изъ сохранившихся портретовъ великаго обновителя католической религіи. Святой Францискъ Ассизскій — самый трогательный и задушевный изъ иноковъ, одно изъ самыхъ чистыхъ и поэтическихъ воплощеній средневѣковаго христіанства. Въ его лицѣ Италія произвела третьяго основателя ордена. Монашеское правило св. Бенедикта Нурсійскаго удовлетворяло церковнымъ и художественнымъ потребностямъ этой страны въ теченіе 700 лѣтъ. Св. Доминикъ († 1221 г.) лишь немногимъ предупредилъ св. Франциска († 1226 г.). Францисканцы и доминиканцы оказали огромное вліяніе на всю послѣдующую церковную и художественную жизнь, и хотя это вліяніе выказалось въ полной силѣ только въ эпоху поздняго средневѣковья, но, что касается до св. Франциска, то оно выразилось тотчасъ же по его канонизаціи (1228 г.) сооруженіемъ посвященной ему „ломбардо-романской“ нижней церкви въ Ассизи; украшающія эту церковь фрески на сюжеты изъ житія святого написаны, однако, нераньше средины XIII столѣтія.



Образъ св. Франциска Ассизскаго въ нижней церкви Сакро-Спеко, въ Субіако. По Г. Тоде.

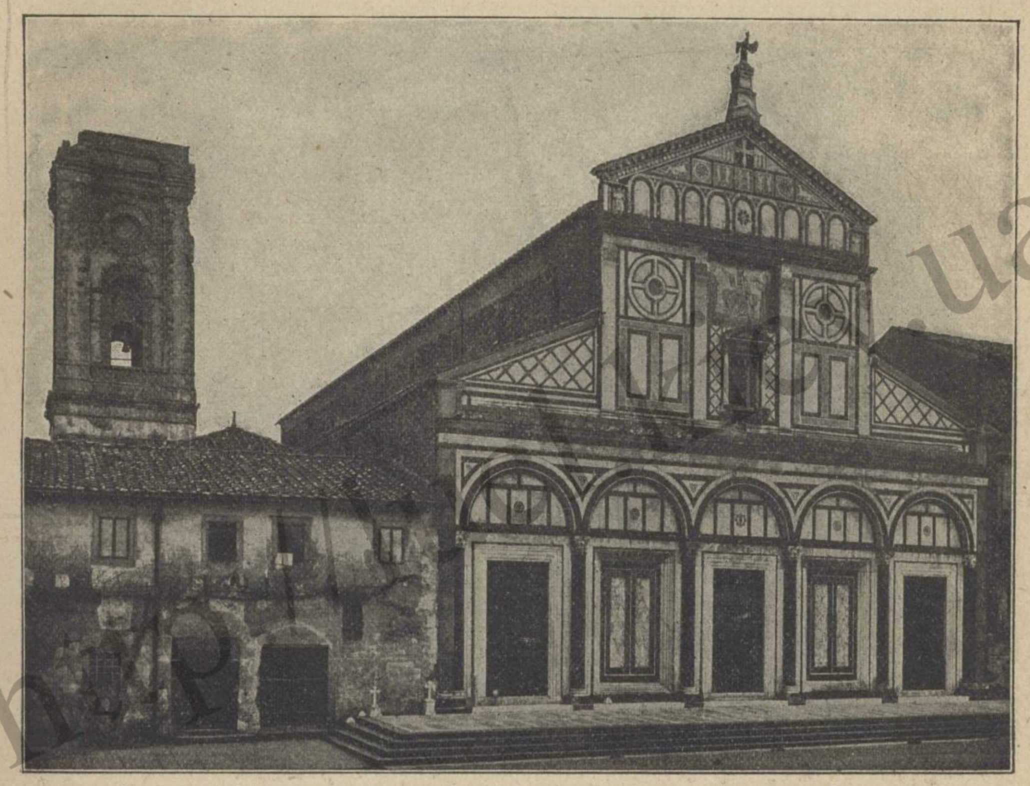
Первой половинѣ XIII столѣтія принадлежатъ нѣкоторыя большія умбрійскія деревянныя распятія, позволяющія въ значительной степени

прослѣдить развитіе искусства въ разсматриваемую эпоху. Эти своеобразные памятники — особый родъ средне-итальянской станковой живописи. Они свидѣтельствуютъ, что въ началѣ XII столѣтія распятый Христосъ изображался еще съ отдѣльно пригвожденными ко кресту стопами, съ поднятой головой и открытыми глазами, не какъ страдалецъ, а какъ торжествующій Искупитель. Происшедшая вскорѣ затѣмъ перемѣна объясняется, съ одной стороны, возраставшимъ въ то время вліяніемъ византійскаго искусства, съ другой — вліяніемъ проповѣдей св. Франциска, темою которыхъ часто служило изображеніе умирающаго Спасителя. На этихъ распятіяхъ, ликъ Христа постепенно принимаетъ страдальческое выраженіе, глаза смыкаются, голова склоняется къ правому плечу, тѣло опускается подъ собственной тяжестью. Параллельно съ этими измѣненіями въ композиціи Распятія, хотя и не такъ скоро, появляется пригвожденіе обѣихъ ногъ, сложенныхъ одна съ другою крестъ-на-крестъ, однимъ гвоздемъ,—чисто западная особенность. Тогда какъ изображенія Спасителя, торжествующаго на крестѣ, прекращаются уже вскорѣ по прошествіи первой трети XIII столѣтія, пригвожденіе обѣихъ ногъ однимъ гвоздемъ становится общеупотребительнымъ только начиная съ послѣдней четверти этого столѣтія. Важнѣйшія изъ сохранившихся умбрійскихъ распятій этого рода, уже тѣмъ однимъ, что Христосъ представленъ на нихъ живымъ, а его ноги пригвожденными порознь, свидѣтельствуютъ о своемъ болѣе древнемъ происхожденіи. Большое распятіе въ главной церкви Сполето, формы котораго, чрезмѣрно вытянутыя въ длину, указываютъ на отразившееся въ немъ византійское вліяніе, помѣчено 1187 годомъ и именемъ художника Альберта. Болѣе итальянскій характеръ уже по округлому очертанію головы Спасителя, имѣетъ знаменитое распятіе въ церкви св. Клары, въ Ассизи,— то самое, съ котораго, по легендѣ, Спаситель говорилъ со св. Францискомъ. Сравненіе этихъ двухъ распятій убѣждаетъ, что около конца XII столѣтія и въ этой отрасли искусства, на ряду съ направленіемъ, сильно проникнутымъ византійствомъ, обозначалось другое, болѣе самостоятельное.

3. Романское искусство въ Тосканѣ.

Когда мы вступаемъ на благодатную для художествъ почву Тосканы, города которой въ срединѣ XI столѣтія были, по бòльшей части, самостоятельными, независимыми государствами, намъ приходятъ на память полные жизни образы древняго этрурскаго искусства, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы предчувствуемъ весь блескъ, какого достигло здѣсь искусство въ теченіе слѣдовавшаго затѣмъ полутысячелѣтія. Уже въ XI и XII вѣкахъ и въ первой половинѣ XIII вѣка, по крайней мѣрѣ тосканская архитектура шла своими собственными путями, что̀ имѣетъ чрезвычайно важное художественно-историческое значеніе. Правда, подобно тому, какъ „романское“ движеніе въ тѣсномъ смыслѣ слова не было въ состояніи

вывести Римъ изъ колеи его стараго базиличнаго стиля, этотъ стиль сохранился, въ существенныхъ своихъ чертахъ, также и въ Тосканѣ. И здѣсь, въ теченіе всей разсматриваемой нами эпохи, сооружались базилики съ колоннами и съ плоскимъ потолкомъ или открытыми стропилами; сводами перекрывались въ храмахъ только крипты и отчасти боковые нефы. Но значительной новизной въ Тосканѣ было то, что наружныя стѣны базилики впервые получили богатую раздѣлку. Въ противоположность плоскому



Церковь С.-Миніато, во Флоренціи. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

декорированію, шедшему съ Востока, стѣны, арочныя галереи или фальшивыя аркады фасадовъ облицовывались бѣлыми, черно-зелеными и коегдѣ красными мраморными плитами; въ ихъ скульптурныхъ украшеніяхъ видна несомнѣнная близость къ позднимъ антикамъ. Во Флоренціи эта связь съ античнымъ искусствомъ представляется столь тѣсной, что флорентійско-романскую архитектуру, согласно съ Якобомъ Буркгардтомъ, признаютъ „прото-ренессансомъ“. Однако мы съ бо́льшимъ основаніемъ можемъ видѣть въ ней продолженіе античныхъ традицій, чѣмъ возрожденіе, такъ какъ средне-итальянское зодчество этого времени постоянно почерпало элементы изъ запаса античныхъ формъ. То, что тоскано-римская архитектура утратила въ присущей античному зодчеству органической связности частей и въ пониманіи отдѣльныхъ

формъ, она возмѣстила своимъ собственнымъ тонкимъ художественнымъ чутьемъ.

Главный памятникъ этого стиля во Флоренціи — очаровательная церковь Санъ-Миніато, за городомъ, на горѣ, и баптистерій, въ самомъ центрѣ города. Первая — образецъ базилики тоскано-романскаго стиля, второй — центральнаго сооруженія. Отличіе отъ древнихъ базиликъ и крестиленъ состоитъ здѣсь и тамъ въ облицовкѣ внѣшнихъ и внутреннихъ стѣнныхъ поверхностей двуцвѣтными каменными плитами.



Пизанскій соборъ съ его баптистеріемъ (на переднемъ планѣ, слѣва) и колокольней. Съ фотографіи Дж. Броджи, во Флоренціи.

Церковь Санъ-Миніато, построенная въ XI столѣтіи, представляетъ собою трехнефную колонную базилику безъ трансепта, съ обширной криптой подъ хоромъ, на который надо подниматься по нѣсколькимъ ступенямъ. Крипта перекрыта крестовыми сводами, надъ самой же церковью — отрытыя стропила крыши. Коринѳскія колонны между нефами въ продольномъ направленіи соединены одна съ другою полуциркульными арками. Мѣсто каждой третьей колонны заступаетъ толстый столбъ, къ которому со всѣхъ его четырехъ сторонъ приставлено по полуколоннѣ; полуколонны, обращенныя къ среднему нефу, болѣе высоки, чѣмъ остальныя, и связаны поперечными арками, перекинутыми черезъ средній нефъ. Внутри, верхъ стѣнъ украшенъ простыми геометрическими узорами изъ темно-зеленаго мрамора по бѣлому фону, а абсида — изящными

аркадами на полуколоннахъ. Снаружи передній фасадъ церкви (см. рис. на стр. 189) воспроизводитъ въ благородныхъ пропорціяхъ ея поперечный разрѣзъ. Нижній этажъ, болѣе широкій, расчлененъ пятью фальшивыми арками, покоющимися на коринѳскихъ колоннахъ. Фронтонъ болѣе узкаго верхняго этажа поддерживается четырьмя каннелированными пилястрами; между средними пилястрами, подъ мозаикой на золотомъ фонѣ, исполненной въ византійскомъ духѣ, продѣлано окно съ фронтономъ, боковыя колонки котораго стоятъ на романскихъ львахъ. Характеренъ также для романской архитектуры орелъ, вѣнчающій вершину фронтона; но фигурки „атлантовъ" (см. т. I, стр. 368), по сторонамъ фальшиво-арочной галереи подъ фронтономъ, черезчуръ миніатюрны. Не всѣ детали этого фасада органически связаны между собою, но въ своемъ цѣломъ онъ эффектенъ и оригиналенъ.

Флорентійскій баптистерій, дошедшій до насъ почти такимъ же, какимъ онъ былъ въ XII столѣтіи, представляетъ внутри восьмиугольное пространство, покрытое однимъ куполомъ. Античныя коринѳскія гранитныя колонны, поставленныя въ нишеобразныхъ углубленіяхъ стѣнъ и связанныя между собой прямымъ антаблементомъ, образуютъ нижній ярусъ, а пилястры, чередующіяся съ полуциркульными аркадами, расчленяютъ верхній ярусъ этого помѣщенія. Отдѣлка стѣнъ внѣшности баптистерія дополнена въ послѣдующихъ столѣтіяхъ. Такъ, широкій вѣнчающій карнизъ принадлежитъ уже XV столѣтію, т. е. эпохѣ Возрожденія; но стройныя пилястры, расположенныя въ нѣсколько ярусовъ (пилястры средняго яруса соединены полуциркульными арками), и облицовка всѣхъ главныхъ плоскостей рядами разноцвѣтныхъ плитъ относятся къ числу прелестнѣйшихъ изобрѣтеній тоскано-романскаго стиля.

Самый великолѣпный памятникъ тоскано-романской архитектуры находится въ Пизѣ, въ XI столѣтіи превосходившей величиной и могуществомъ Флоренцію. Смѣлою новизною въ архитектурѣ была самая идея пизанцевъ построить соборъ, съ его крестильней и колокольней, за городомъ, на открытомъ полѣ, такъ, чтобы эти зданія были видны отовсюду, что̀ требовало одинаково тщательной ихъ отдѣлки со всѣхъ сторонъ. Эта группа зданій (см. рис. на стр. 190), несомнѣнно, была бы причислена въ древности къ чудесамъ свѣта. Наклонное положеніе, которое приняла знаменитая пизанская колокольня вслѣдствіе осажденія почвы во время постройки, еще увеличиваетъ, по крайней мѣрѣ въ глазахъ профановъ, удивительность всей группы сооруженій. Соборъ, возведеніемъ котораго управляли мастера Бускетъ и Райнальдъ, заложенъ въ 1063 г. и оконченъ постройкой въ 1118 г. Уже по плану, это— единственное въ своемъ родѣ зданіе на Западѣ. Двѣ базилики, въ продольномъ корпусѣ пятинефная (первоначально только трехнефная), въ поперечномъ — трехнефная, пересѣкаются между собою, образуя въ планѣ крестъ. Восточная вѣтвь креста, а также сѣверная и южная вѣтви снабжены полукруглыми абсидами. Надъ продолговатымъ средокрестіемъ воз-

http://dlib.kiev.ua/

вышается большой, яйцеобразный куполъ, поддерживаемый уже стрѣльчатыми арками. Нѣкоторое сходство по плану съ церковью въ Калатъ-Симанѣ, въ Сиріи (см. стр. 29), и съ церковью св. Апостоловъ, въ Константинополѣ, (см. стр. 6) объясняется торговыми сношеніями приморскаго города,



Внутренность пизанскаго собора. Съ фотографіи Дж. Броджи, во Флоренціи.

http://

какимъ была въ то время Пиза, съ Востокомъ. Но по своему общему виду, пизанскій соборъ — сооруженіе отнюдь не византійское, а такъ какъ и матеріалъ для его драгоцѣнной облицовки доставили богатыя мраморныя мѣстныя ломки, то можно считать его образцомъ туземной, тосканской архитектуры, возникшимъ на античной основѣ. Въ отдѣльныхъ вѣтвяхъ креста преобладаетъ древне-христіанскій базиличный стиль. Средній нефъ (см. рис. на этой стр.)—съ плоскимъ потол-

комъ, боковые же нефы перекрыты уже романскими крестовыми сводами. Роскошныя колонны, соединенныя между собой арками, стоятъ на античныхъ базахъ и увѣнчаны по большей части настоящими римско-коринѳскими и композитными капителями; но въ боковыхъ нефахъ и въ верхнихъ галереяхъ встрѣчаются уже ново-коринѳскія капители, украшенныя фигурами животныхъ. Изящныя эмпоры надъ боковыми нефами открываются въ средній нефъ двойными арками, охваченными большими ложными арками. На стѣнахъ, столбахъ и аркахъ бѣлыя и темнозеленыя мраморныя плиты чередуются горизонтальными рядами. Внутренность собора производитъ впечатлѣніе торжественной роскоши и гармоничной живописности. Но едва ли еще не роскошнѣе отдѣлка наружныхъ стѣнъ: надъ высокимъ нижнимъ ярусомъ западнаго фасада, расчлененнаго семью фальшивыми арками на колоннахъ, вся верхняя поверхность стѣны украшена четырьмя ярусами открытыхъ галерей, полуциркульныя арки которыхъ покоются на свободно-стоящихъ колоннахъ. Такія же галереи надъ фальшивыми аркадами служатъ украшеніемъ и стѣнъ хора. Прочія стѣнныя пространства расчленены болѣе просто, только однѣми фальшивыми аркадами или пилястрами. Все зданіе представляетъ собою монументальное цѣлое, отдѣльныя части котораго органически связаны между собой.

Въ кругломъ по плану баптистеріи, постройка котораго начата въ 1153 г. Діотисальви, тотъ же стиль выказывается еще въ большей чистотѣ. Покрытый высокимъ коническимъ куполомъ, баптистерій имѣетъ внутри двухъярусную круговую галерею изъ коринѳскихъ колоннъ и столбовъ. Купель и ограду вокругъ нея Гвидо Бигарелли, изъ Комо, украсилъ въ 1246 г. цвѣтной инкрустаціей изъ мрамора и другихъ горныхъ породъ, напоминающей работы Косматовъ, но отличающейся отъ нихъ стилемъ. Снаружи, надъ ложными аркадами нижняго этажа, высится аркадная галерея на свободностоящихъ колоннахъ, позднѣе снабженная готическими украшеніями.

Наконецъ, знаменитая пизанская падающая колокольня, воздвигнутая нѣмецкимъ мастеромъ Вильгельмомъ Инсбрукскимъ и пизанцемъ Бонанномъ (начата постройкой въ 1174 г.), окружена на каждомъ изъ шести верхнихъ этажей открытой, словно ажурной, колоннадой. „Принципъ грековъ—говоритъ Якобъ Буркгардтъ—обводитъ зданіе колоннадою, какъ живымъ выраженіемъ стѣнной округлости, съ величайшей смѣлостью перенесенъ здѣсь на многоэтажное сооруженіе; это — не просто галереи, а идеальная обдѣлка башни, представляющая въ своемъ родѣ неменьшую побѣду надъ тяжестью матеріала, чѣмъ нѣмецкія готическія башни“. Что касается до архитектурныхъ подробностей, то коринѳскія капители античнаго стиля здѣсь часто уступаютъ мѣсто болѣе простымъ средневѣковымъ формамъ. Общее впечатлѣніе, производимое всею этою группою зданій, изслѣдованныхъ въ ихъ совокупности П. Шуманомъ и нѣк. др., — впечатлѣніе античности, переработанной свободно и оригинально.

http://Ischl.kiev.ua/

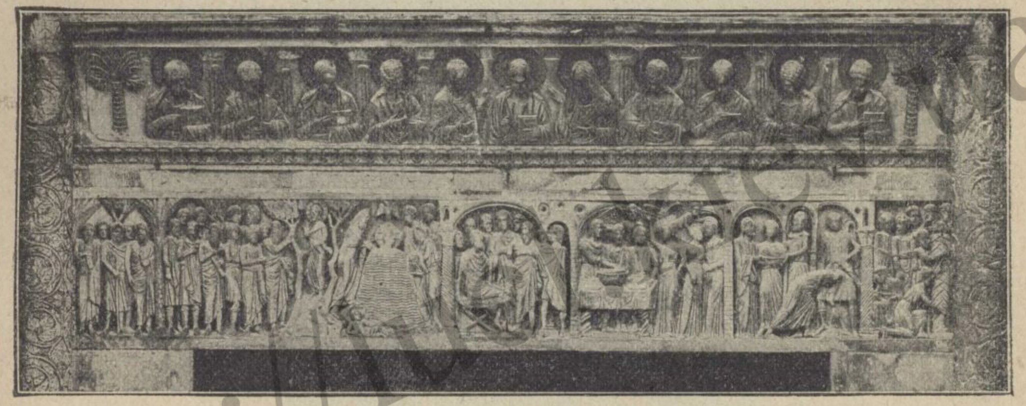
Флорентійскій стиль, образчикомъ котораго въ самой Флоренціи служитъ, кромѣ Санъ-Миніато, старая церковь св. Апостоловъ, замѣтенъ также въ нижнихъ частяхъ фасада собора Эмполи (1093 г.) и, смѣшанный съ пизанскими мотивами, въ нѣкоторыхъ церквахъ Пистои, а именно, въ соборѣ, въ Сантъ-Андреа и въ Санъ-Бартоломмео. Стилю пизанскаго собора, въ самой Пизѣ выраженному въ болѣе простой формѣ, напр. въ церквахъ Санъ-Фредіано, Санъ-Систо, Санъ-Пьерино, и уже осложненному стрѣльчатами арками въ красивыхъ небольшихъ церквахъ Санъ-Паоло-а-Рипа-д'Арно и Санта-Марія-делла-Спина, болѣе или менѣе удачно подражали, главнымъ образомъ, церкви Лукки. Часто упоминаемая церковь Санъ-Фредіано, въ Луккѣ, сохранившаяся часть которой, какъ въ послѣднее время еще разъ указалъ на то Дегіо, дѣйствительно принадлежитъ только первой половинѣ XII-го столѣтія, имѣетъ пять нефовъ, но лишена трансепта. Трехнефныя и Т-образныя, имѣющія трансептъ церкви въ Луккѣ — соборъ св. Мартина, Санъ-Микеле, Санта-Марія-форисъ-портамъ и Санъ-Джованни. Особенность этихъ церквей состоитъ въ томъ, что въ срединѣ аркадныхъ галерей ихъ переднихъ фасадовъ помѣщена не арка, а колонна, какъ въ двухъ самыхъ верхнихъ галереяхъ пизанскаго собора. Основныя античныя черты, замѣтныя повсюду въ церквахь Флоренціи и Пизы, въ небольшихъ городахъ начинаютъ исчезать. Большой извѣстностью пользуется церковь Санта-Марія-делла-Пьеве, въ Ареццо, весь четырехъярусный фасадъ которой превращенъ въ галереи на колоннахъ, становящіяся кверху, вслѣдствіе удвоенности числа колоннъ, все болѣе и болѣе тѣсными. По той же причинѣ колонны верхняго ряда не могли быть соединены арками и несутъ на себѣ плоскій антаблементъ.

Тосканская скульптура поднимается на значительную высоту въ послѣдующее время, въ занимающую же насъ эпоху появляются только ея зачатки, надъ изученіемъ которыхъ трудился Шмарсовъ. О томъ, чтобы въ этихъ зачаткахъ было что-либо независимое отъ античнаго и византійскаго искусствъ, не можетъ быть рѣчи. Рельефъ съ изображеніемъ Богоматери, въ церкви Санта-Марія-форисъ-портамъ, оказался рабской копіей одного византійскаго рельефа, рѣзаннаго на слоновой кости. Купель въ церкви Санъ-Фредіано, въ Луккѣ,—воспроизведеніе въ увеличенномъ видѣ одного древне-христіанскаго ящика слоновой кости. И въ прочихъ пластическихъ фигурныхъ изображеніяхъ на тосканскихъ церковныхъ фасадахъ, каѳедрахъ и купеляхъ видно повсюду стремленіе держаться старой, преимущественно византійской традиціи, и только въ рѣдкихъ случаяхъ тосканской скульптурѣ уже въ то время удавалось оживлять эту окоченѣлую традицію дыханіемъ новой жизни.

Какъ на примѣры плохого пониманія формъ при вѣрности вообще византійскому направленію, можно указать на произведенія мастера Груамона и его брата, Даодата, въ Пистоѣ—на Тайную Вечерю надъ сѣвер-

http://lucl.kiev.ua/

ными дверями церкви Санъ-Джованни-фуорчивитасъ (1162 г.) и на Поклоненіе Волхвовъ на боковомъ порталѣ церкви Сантъ-Андреа. Между 1200 и 1250 г., Гвидо Бигарелли, изъ Комо, работавшій, какъ мы видѣли, въ 1246 г. въ пизанскомъ баптистеріи, велъ тосканскую скульптуру по пути сознательнаго подражанія антикамъ, и въ этомъ расходился съ художественными стремленіями своей родины. Съ 1204 по 1233 г. онъ трудился, съ перерывами, надъ своимъ главнымъ произведеніемъ—фасадомъ собора св. Мартина, въ Луккѣ. Въ колоннахъ этого фасада, обвитыхъ фигурами животныхъ, чувствуется, правда, вліяніе верхнеитальянскаго романства, но изображеніе Христа, сидящаго на престолѣ, на фронтонѣ портала, сколь нельзя болѣе выказываетъ тяготѣніе Бигарелли къ античному искусству. Онъ работалъ въ 1199 г. въ Пистоѣ, въ



Рельефъ карниза надъ восточною дверью пизанскаго баптистерія. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

мѣстномъ соборѣ, а послѣ 1250 г.—надъ каѳедрой церкви Санъ-Бартоломмео, въ Пантано. Въ продолженіе полувѣка стиль его произведеній оставался однимъ и тѣмъ же. Изящный, но безжизненный, этотъ стиль старался приблизиться къ древнимъ образцамъ въ исполненіи даже головъ. Среди скульпторовъ, продолжавшихъ, послѣ Бигарелли, трудиться надъ фасадомъ луккскаго собора, мастеръ, изваявшій въ 1233 г. изображенія мѣсяцевъ и сцены изъ житія св. Мартина по обѣимъ сторонамъ средняго портала (1233), превосходилъ этого художника въ отношеніи внутренней оживленности фигуръ. Вѣроятно тѣмъ же мастеромъ исполнено здѣсь огромное (больше, чѣмъ въ натуру) изображеніе св. Мартина верхомъ на конѣ, съ нищимъ, являющееся важнымъ шагомъ впередъ въ развитіи средневѣковой пластики.

Независимо отъ Бигарелли, тосканская скульптура разсматриваемой эпохи шла по тому же пути, какъ и онъ. Превосходные каменные рельефы на архитравѣ и косякахъ восточныхъ дверей пизанскаго баптистерія (см. рис. на этой стр.) принадлежатъ еще XII-му столѣтію Сюжеты скомпонованы ясно, расположены симметрично, съ большимъ вкусомъ (напр. рельефъ,

изображающій Крещеніе Господне); особенно фигуры Христа, въ композиціи „Сошествіе во адъ“, и апостоловъ отличаются правильностью пропорцій, спокойствіемъ тѣлодвиженій и умѣлостью расположенія складокъ. Все это заимствовано отъ болѣе раннихъ рельефовъ, рѣзанныхъ на слоновой кости. Въ высшей степени любопытный образецъ тосканскихъ бронзовыхъ издѣлій этой эпохи представляютъ собою южныя двери пизанскаго собора, рисункомъ и отливкою напоминающія бронзовыя двери монреальскаго собора, — произведеніе пизанца Бонанна (см. выше, стр. 193). 24 рельефа, изображающіе сцены изъ земной жизни Спасителя, вовсе не такъ грубы, какъ ихъ обыкновенно считаютъ. Фигуры въ нихъ стройны, группированы ясно; ограниченность числа дѣйствующихъ лицъ не затемняетъ смысла сюжетовъ; византійская вылощенность и холодность начинаютъ въ этихъ рельефахъ уступать мѣсто искреннему выраженію чувства.



Каѳедра собора въ Вольтеррѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

Во внутренности тосканскихъ церквей важную роль играли въ то время украшенныя скульптурою каѳедры, подножьями которыхъ обыкновенно служили львы или другіе символы побѣжденнаго зла. Рельефы каѳедры въ небольшой церкви Санъ-Леонардо-инъ-Арчетри, (раньше въ Санъ-Пьетро-Скераджо), во Флоренціи, исполненные около 1200 г., изображаютъ событія изъ жизни Христа въ крайне неуклюжихъ, но невполнѣ безжизненныхъ формахъ. Болѣе зрѣлы рельефы, украшающіе каѳедру собора въ Вольтеррѣ, со сценами изъ Ветхаго и Новаго

http://luckiev.ua/

Завѣтовъ (см. рис. на стр. 196); они ясно свидѣтельствуютъ о томъ, что тосканскіе мастера старались подходить въ формахъ, движеніяхъ и одеждахъ сколь возможно ближе къ античному искусству. Такимъ образомъ, здѣсь уже до нѣкоторой степени проявлялось стремленіе, руководившее потомъ дѣятельностью великаго Никколò Пизано.

При разсмотрѣніи тосканской живописи до средины XIII-го столѣтія, мы снова встрѣчаемся съ „византійскимъ вопросомъ“. Вазари утверждаетъ, что итальянская живопись разсматриваемаго нами времени томилась въ узахъ византійства, и что самъ Чимабуе, реформаторъ тосканской живописи, выучился своему искусству у греческихъ живописцевъ, призванныхъ во Флоренцію ея правительствомъ. Это свидѣтельство отца исторіи итальянскаго искусства нерѣдко, послѣ изслѣдованій Румора, подвергалось насмѣшкамъ. Но мы уже видѣли, (см. стр. 185), что папа Гонорій III, въ первой трети XIII столѣтія, призвалъ въ Римъ византійскихъ мозаичистовъ; столь же легко флорентійское правительство могло пригласить во Флоренцію греческихъ художниковъ, хотя бы для мозаичныхъ работъ въ баптистеріи. Во всякомъ случаѣ, тотъ фактъ, что какъ-разъ въ началѣ XIII-го столѣтія византійскій стиль получилъ господство въ тосканской живописи, не отрицается и Руморомъ, а въ настоящее время особенно выставляется на видъ Стриговскимъ, Тоде, Максомъ Циммерманомъ и другими.

Если мы и здѣсь обратимся къ мозаикамъ, то наше вниманіе прежде всего остановятъ на себѣ исполненныя между 1225 и 1230 гг. мозаики алтарной ниши во флорентійскомъ баптистеріи. Монахъ-францисканецъ Якобъ, трудившійся надъ ними, воспитался на византійскихъ образцахъ, сомнѣнія въ чемъ не допускаетъ стиль его работы. Колесо, съ Агнцемъ въ срединѣ, держатъ четыре мужскія колѣнопреклоненныя фигуры, стоящія на (написанныхъ) капителяхъ колоннъ. Я. Буркгардтъ видѣлъ въ нихъ предковъ Микеланджеловскихъ аксессуарныхъ фигуръ на потолкѣ Сикстинской Капеллы. Но украшенія спицъ колеса — византійскія, равно какъ и изображенія Іоанна Крестителя и Богоматери, возсѣдающихъ на тронахъ среди колѣнопреклоненныхъ мужскихъ фигуръ. Богоматерь, представленная съ-лица, держитъ Младенца прямо передъ собой на колѣняхъ; надо отмѣтить, что этотъ византійскій типъ изображенія Богоматери является здѣсь въ послѣдній разъ въ итальянскомъ искусствѣ.

Мозаики купола баптистерія исполнены отчасти столѣтіемъ позже, но онѣ не свѣжѣе и не лучше мозаикъ абсиды. Большой образъ Христа въ среднемъ кругѣ купола—работы Андреа Тафи, котораго Вазари называетъ ученикомъ грека Аполлонія, и который теперь отождествляется съ нѣкіимъ Андреемъ съ греко-венеціанскаго острова Кандіи.

Впечатлѣніе византійскихъ производятъ также неудачно реставрированныя мозаики церкви Санъ-Миніато, во Флоренціи. Мозаика алтарной

http://irbis-nbuv.gov.ua / litclub.kiev.ua

ниши, изображающая Спасителя между Богоматерью и св. Миніатомъ, принадлежитъ, вѣроятно, концу, а мозаика на фронтонѣ, со Спасителемъ, сидящимъ на престолѣ, началу XIII-го столѣтія. Въ декоративномъ отношеніи, эти обѣ мозаики очень эффектны.

Изъ тосканскихъ фресокъ слѣдуетъ упомянуть объ украшающихъ собою церковь Санъ-Піетро-инъ-Градо, близъ Пизы. Тридцать большихъ фресокъ на верхнихъ стѣнахъ средняго нефа представляютъ эпизоды изъ житія ап. Петра. Подъ ними помѣщены портреты папъ, а выше нихъ — фризъ съ фигурами ангеловъ. Основной характеръ этихъ неискусныхъ изображеній — византійскій, но имъ присущи многія римско-христіанскія черты.

Наконецъ, тосканская станковая живопись разсматриваемой эпохи вводитъ насъ уже въ преддверіе исторіи итальянскихъ художниковъ, хотя мы имѣемъ очень мало достовѣрныхъ свѣдѣній о личности и времени дѣятельности первыхъ тосканскихъ мастеровъ. Тоскана—главнымъ образомъ, родина знакомыхъ намъ (см. стр. 188) живописныхъ распятій, и именно въ нихъ легко прослѣдить переходъ отъ изображеній Спасителя, царящаго на крестѣ, къ изображеніямъ Его страдающимъ и усопшимъ. Распятіе Палаццо-Пубблико, въ Луккѣ, помѣченное именемъ Берлингери, написано еще совершенно въ старинномъ родѣ, но распятія работы Джунты Пизанскаго, сохранившіяся въ церквахъ Санъ-Раніеро-е-Леонардо, въ Пизѣ, Санта-Маріа-дельи-Анджели, въ Ассизи, и въ Гвальдо, на Монте-Морелло (всѣ они подписаны художникомъ, а послѣднее, кромѣ того, помѣчено 1236 годомъ), изображаютъ Спасителя уже въ предсмертной агоніи, хотя еще съ пригвожденными отдѣльно ногами. На ряду съ распятіями, во второй четверти XIII-го столѣтія, въ тосканской станковой живописи распространяются изображенія св. Франциска; также и они, въ противоположность радостному выраженію на портретѣ въ Сакро-Спеко (см. выше, стр. 187), постепенно придаютъ святому все болѣе и болѣе угрюмый, страдальческій видъ. Подобно тому, какъ пизанецъ Джунта славился своими распятіями, такъ Маргаритоне-д'Ареццо слылъ спеціалистомъ по части иконъ св. Франциска. Замѣчательныя изображенія Франциска, принадлежащія кисти этого художника, находятся, между прочимъ, въ картинной галереѣ Ареццо, въ сьенской академіи и въ христіанскомъ музеѣ Ватикана. Одно изъ главныхъ произведеній Маргаритоне въ другомъ родѣ—большое распятіе въ церкви св. Франциска, въ Ареццо; у ногъ Спасителя художникъ изобразилъ св. Франциска въ фигурѣ величиною въ половину натуры, колѣнопреклоненнымъ и обнимающимъ крестъ. Еще яснѣе, чѣмъ въ распятіяхъ и образахъ св. Франциска, новыя вѣянія проявляются въ тосканскихъ мадоннахъ. По ихъ части, кромѣ Маргаритоне, выдающимся мастеромъ былъ третій художникъ, Гвидо Сьенскій, знаменитая мадонна котораго, въ сьенскомъ Палаццо-Пубблико (см. рис. на стр. 199), подписана его именемъ и помѣчена 1221 годомъ. Подлинность этой даты, послѣ изысканій Вик-

http://rucl.kiev.ua/

гоффа, Циммермана, Шубринга, Ротеса и др., не подлежитъ сомнѣнію. Нѣсколько болѣе поздняя реставрація только придала этой иконѣ болѣе свѣжій видъ. Она очень рѣзко отличается отъ „греческихъ“ мадоннъ того же времени. Богоматерь и Младенецъ изображены уже не en face, въ застывшихъ, принужденныхъ позахъ, но приведены въ болѣе сердечныя отношенія между собою, хотя и не смотрятъ еще другъ на друга. Для исторіи развитія тосканскаго искусства важенъ тотъ фактъ, что этотъ шагъ впередъ былъ сдѣланъ въ Сьенѣ, городѣ, посвященномъ Пресвятой Дѣвѣ. Впрочемъ, мадонна Гвидо еще довольно неповоротлива и написана въ манерѣ, довольно близкой къ византійской. Не должно также преувеличивать заслуги Джунты Пизано и Маргаритоне-д'Ареццо: они — не болѣе, какъ представители искусства, томящагося въ оковахъ и рвущагося на свободу.

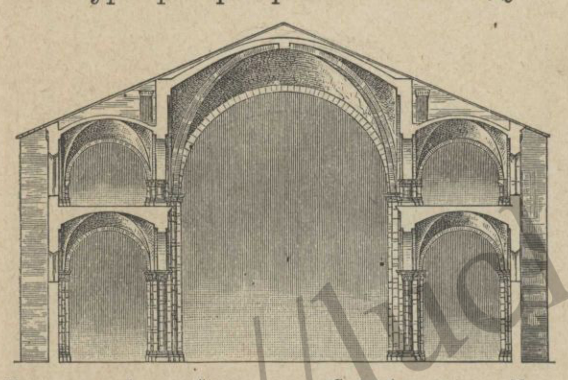


Мадонна, икона Гвидо Сьенскаго, въ сьенской ратушѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

4. Ломбардо-романское искусство.

Ломбардо - романскимъ искусствомъ мы называемъ искусство долины рѣки По и восточныхъ склоновъ Апеннинъ, до Болоньи. Такимъ образомъ, въ территоріальномъ отношеніи, оно распространяется, кромѣ собственно Ломбардіи, также на Эмилію, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ, какъ уже было замѣчено выше (см. стр. 184), его вліяніе проникаетъ даже за Апеннины и завоевываетъ отдѣльныя мѣстности Средней и Южной Италіи. Хотя „романскій“ архитектурный стиль свое наиболѣе чистое, послѣдовательное и гармоничное развитіе получилъ въ мѣстностяхъ, лежащихъ къ сѣверу отъ Альпъ, тѣмъ неменѣе ломбардская архитектура, впервые изслѣдованная подробно Дартэномъ и въ послѣднее время Ривойрой, бо̀льшую часть отдѣльныхъ „романскихъ“

формъ, какъ мы видѣли (см. стр. 100), выработала раньше, чѣмъ сѣверно-романская. Возможно, что эти формы, прототипы которыхъ мы находимъ частью въ Сиріи и Малой Азіи (см. стр. 30 и 31), были пересажены, при посредствѣ монастырскаго искусства и восточныхъ монастырей, съ одной стороны, чрезъ Равенну въ Ломбардію, съ другой — если согласиться со Стриговскимъ — чрезъ Марсель, но, во всякомъ случаѣ, отчасти и чрезъ Италію, — во Францію и Германію. Какъ бы то ни было, свѣжія силы Запада влили въ эти формы новую жизнь и спаяли ихъ въ мощное цѣлое. Однѣ и тѣ же причины имѣли одинаковыя слѣдствія какъ на Сѣверѣ, такъ и на Югѣ. Поэтому, признавая во многихъ отношеніяхъ первенство за Ломбардіей, мы не можемъ, однако, вернуться къ старому, раздѣляемому теперь Ривойрой, мнѣнію, что романская архитектура распространилась повсюду изъ Ломбардіи.

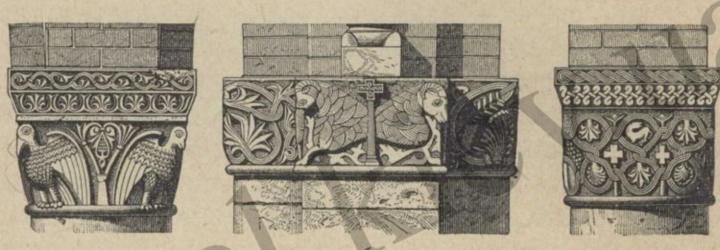

Поперечный разрѣзъ церкви С.-Амброджо, въ Миланѣ. По Ф. де-Дартейну.

Мы уже видѣли (стр. 99), что цѣлый рядъ отличительныхъ признаковъ романской внѣшней архитектуры, каковы расчлененіе стѣнъ лопатками и фальшивыми арками, аркатурные фризы, и небольшія арочныя галереи на колонкахъ, могли укорениться въ ломбардскомъ зодчествѣ уже въ предшествовавшее время. Точно также мы встрѣчаемъ еще до 1050 г., и притомъ какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ отъ Альпъ, романскую кубовидную капитель, закругленную книзу въ видѣ полушарія. Но только со средины XI-го столѣтія итальянскіе и сѣверные зодчіе стали отваживаться на то, что̀ составляетъ главное нововведеніе настоящаго романскаго стиля, а именно на покрытіе сводами средняго нефа; подобное покрытіе, тамъ, гдѣ оно производилось настоящими крестовыми сводами, давало въ планѣ рядъ примыкающихъ одинъ къ другому правильныхъ четырехугольниковъ. Романскія базилики этой „связанной системы“, соблюденной довольно послѣдовательно напр. въ пьяченцскомъ соборѣ, встрѣчаются въ Ломбардіи не такъ часто, какъ на сѣверѣ отъ Альпъ. За то болѣе свободно перекрытая романская базилика, планъ которой, вмѣсто старой Т-образной формы, имѣетъ форму латинскаго креста (см. выше, стр. 115), достигаетъ блестящаго развитія именно въ Ломбардіи.

Указанная особенность романскаго стиля проявилась вполнѣ въ перестроенной заново во второй половинѣ XI столѣтія (по Ривойрѣ въ 1046—1071 гг.) первоначальной церкви св. Амвросія (Сантъ-Амброджо), въ Миланѣ (см. ея планъ на стр. 100). Только три ниши ея хора при-

http://lua.kiev.ua/

надлежатъ еще постройкѣ VIII—IX столѣтій. Атрій, обнесенный галереею съ колонками и столбами, какимъ мы видимъ его теперь, построенъ не раньше XI—XIII столѣтіи. Продольный корпусъ этой церкви (см. рис. на стр. 200) — трехнефный, безъ трансепта, съ восьмиграннымъ шатровымъ куполомъ надъ алтарнымъ пространствомъ, съ двухъярусными боковыми нефами почти одной вышины со среднимъ нефомъ, и съ нартексомъ, открывающимся въ атрій пятью арками въ каждомъ этажѣ. Во внутренности храма, большіе квадраты средняго нефа перекрыты повышенными, и потому имѣющими видъ куполовъ, крестовыми сводами, ребра которыхъ утолщены діагональными нервюрами. Подпорами этимъ нервюрамъ служатъ стройныя высокія полуколонны, приставленныя къ угламъ массивныхъ столбовъ, поддерживающихъ продольныя и поперечныя арки. Между главными столбами вставлено по двѣ арки меньшаго размѣра, которыя, повторяясь въ верхнемъ ярусѣ, образуютъ малые крестовые своды надъ боковыми нефами и ихъ эмпорами. На низкихъ капителяхъ столбовъ,



а б в
Капители столбовъ и колоннъ церкви С.-Амброджо, въ Миланѣ. По Ф. де-Дартэну.

лиственный орнаментъ, схематизированный въ византійскомъ духѣ, перемѣшанъ съ древней лангобардской плетенкой и животными формами (см. рис. на этой стр.). Стилизованные завитки аканѳа, аркатурные фризы и ряды плоскихъ полосъ украшаютъ другія мѣста. Особенно любопытны чудовища съ выпученными глазами, на стержняхъ колоннъ главнаго портала. Подобныя фигуры фантастическихъ животныхъ, чисто внѣшнимъ образомъ связанныя съ элементами зданія, составляютъ особенность ломбардской архитектурной пластики. Что въ этихъ причудливыхъ формахъ сказывается германская раса лангобардовъ, намъ кажется не столь невѣроятнымъ, какъ полагаютъ въ настоящее время; этому не противорѣчатъ и отдѣльные случаи появленія подобныхъ формъ въ Средней Италіи, которые должны быть объясняемы именно лангобардскимъ вліяніемъ. При всемъ своемъ значеніи для исторіи романской архитектуры, миланская церковь св. Амвросія не отличается тѣмъ благородствомъ пропорцій, которое необходимо для того, чтобы наизамѣчательнѣйшее зданіе было художественно въ полной степени.

Другія церкви мѣстностей, о которыхъ мы ведемъ рѣчь, независимо отъ различія въ строительномъ матеріалѣ (въ Ломбардіи для построекъ употреблялся преимущественно простой камень или кирпичъ), рѣзко отличаются отъ современныхъ имъ тосканскихъ церквей. Наружныя аркадныя галереи не окружаютъ здѣсь, какъ мы видѣли это въ Тосканѣ,

http://luci.ru/a/

всего фасада, образуя собой ажурную, сквозную отдѣлку главныхъ стѣнъ, а тянутся, имѣя меньшій масштабъ, въ видѣ отдѣльныхъ горизонтальныхъ украшеній на фасадахъ и абсидахъ, или вдоль скатовъ фронтона. Въ рединѣ фасада начинаетъ помѣщаться большое колесообразное окно, такъ наз. „роза", символизирующая собою колесо Фортуны. Порталы здѣсь отдѣланы гораздо роскошнѣе, чѣмъ въ Тосканѣ; надъ входной дверью помѣщается тимпанъ, т. е. полукруглое пространство, занятое рельефнымъ изображеніемъ; самый входъ часто вдается въ толщу стѣны уступами, образуемыми рядомъ арокъ на колоннахъ, причемъ разстоянія между колоннами и отверстія арокъ постепенно суживаются, но часто также порталъ снабженъ особымъ крыльцомъ, увѣнчаннымъ фронтономъ и поддерживаемымъ колоннами, которыя обыкновенно стоятъ на изваяніяхъ львовъ или другихъ животныхъ, нерѣдко даже на человѣческихъ фигурахъ, имѣющихъ символическое значеніе. Гдѣ, какъ въ церкви св. Амвросія, болѣе низкіе, покрытые односкатными крышами боковые нефы уступаютъ мѣсто поднимающимся до высоты средняго нефа боковымъ нефамъ съ двускатными крышами, фронтонъ занимаетъ всю ширину фасада. За исключеніемъ немногихъ, и притомъ только кажущихся случаевъ соединенія колокольни съ корпусомъ церкви (см. выше, стр. 100), въ Ломбардіи четырехгранныя колокольни и баптистеріи попрежнему помѣщаются отдѣльно отъ церквей, изъ которыхъ многія имѣютъ за то куполъ надъ средокрестьемъ или хоромъ.

На ряду со сводчатыми базиликами, въ теченіе всего разсматриваемаго времени въ Ломбардіи устраивались также базилики съ плоскимъ потолкомъ или съ открытыми стропилами. Главнымъ памятникомъ построекъ этого рода, если не считать моденскаго собора, впослѣдствіи перекрытаго стрѣльчатыми сводами, остается благородная церковь св. Зенона (Санъ-Дзено), въ Веронѣ; ея внутренность, безъ трансепта, со столбами, къ которымъ прислонены полуколонны, съ подпружными арками, перекинутыми чрезъ средній нефъ, напоминаетъ собою флорентійскую церковь Санъ-Миніато, тогда какъ ея фасадъ, подобно фасаду моденскаго собора, снабженъ роскошнымъ порталомъ, колонны котораго покоятся на львахъ; ея боковые нефы сравнительно невысоки и имѣютъ свои односкатныя крыши, такъ что фронтонъ высится не надъ всею шириною фасада.

Среди базиликъ со сводами особенно любопытна церковь св. Михаила (Санъ-Микеле), въ Павіи, по архитектурѣ своей внутренности и внѣшности очень близкая къ миланской церкви св. Амвросія, отъ которой она отличается существованіемъ въ ней трансепта. Главная часть зданія принадлежитъ второй половинѣ XI-го, а фасадъ—первой половинѣ XII-го столѣтія. Изъ прочихъ важнѣйшихъ романскихъ церквей Верхней Италіи, перекрытыхъ крестовыми сводами, къ числу церквей съ эмпорами надъ боковыми нефами, по классификаціи Дегіо, принадлежатъ богато-расчлененные, выказывающіе всю прелесть ломбардо-романскаго архитектурнаго стиля соборы Модены, Пармы, Пьяченцы,

http://kudlkiev.ua/

Кремоны и Борго-Санъ-Доннино. Среди базиликъ съ низкими боковыми нефами безъ эмпоръ, церкви Санъ-Савино, въ Пьяченцѣ, монастырская церковь въ Кьяравалле, близъ Милана, и Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, имѣютъ планъ, подраздѣленный на квадраты; напротивъ того, эффектныя церкви Санъ-Пьетро-инъ-Чьело-д'Оро, въ Павіи, и соборъ въ Тріентѣ, на фасадахъ которыхъ бросаются въ глаза нестильныя „состав-



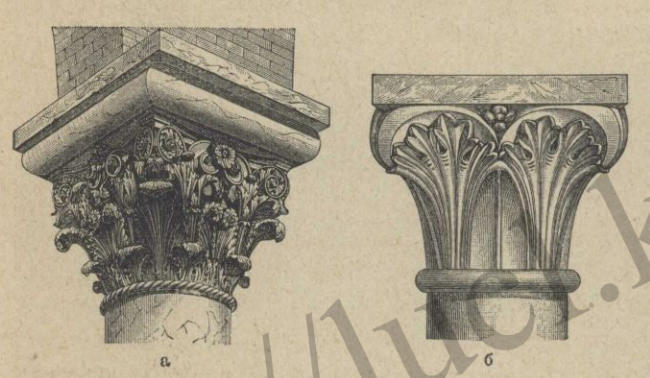
Пармскій соборъ съ восточной стороны. Съ фотографіи братьевъ Алинари, во Флоренціи.

ныя" колонны [1], построены по болѣе свободному плану. Фасадъ съ однимъ фронтономъ и крошечными арочными галереями вдоль его скатовъ имѣютъ церкви Санъ-Микеле и Санъ-Пьетро, въ Павіи, а также пармскій и пьяченцскій соборы. Особенно богато украшены арочными галереями стѣны хора соборовъ въ Моденѣ, Пармѣ (см. рис. на этой стр.) и въ Мурано (см. стр. 173). Наиболѣе сложный планъ имѣетъ пьяченцскій соборъ, трансептъ котораго, очевидно, въ подражаніе пизанскому собору (см. стр. 192), — такъ же, какъ и продольный корпусъ, — трехнефный. Къ церквамъ съ наиболѣе красивыми восьмигранными купо-

[1] Небольшія колонны, состоящія изъ нѣсколькихъ стержней, какъ-бы перевязанныхъ посрединѣ жгутомъ. *Прим. переводчика.*

лами относятся пьяченцскій и пармскій (см. рис. на стр. 203) соборы и церкви Санъ-Пьетро-инъ-Чьело-д'Оро и Санъ-Джованни-инъ-Борго, въ Павіи. Въ архитектурѣ башенъ, самыя развитыя формы были предвосхищены еще въ раннемъ средневѣковьѣ парою колоколенъ собора въ Ивреѣ (973—1005); двѣ башни должны были, какъ исключеніе, украшать собою неоконченный фасадъ собора въ Борго-Санъ-Доннино (1080). Въ болѣе чистомъ ломбардскомъ стилѣ построена въ 1063 г. единственная колокольня въ Помпозѣ, близъ Равенны. Въ XII столѣтіи, этого стиля держались строители колоколенъ при церкви Санъ-Дзено, въ Веронѣ, и при пармскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 203).

Во внутренности ломбардскихъ базиликъ со сводами преобладаютъ довольно простыя архитектурныя формы. На ряду съ коринѳскими капителями и подражающими коринѳскимъ, которыя и здѣсь господствуютъ, являясь въ различныхъ варіаціяхъ (см. рис. на этой стр.), мы находимъ напр. въ монастырской церкви Кьяравалле, близъ Милана, въ Сантъ-Абондіо, въ Комо, въ Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, въ Санъ-Теодоро, въ Павіи, и въ боковыхъ нефахъ моденскаго и новарскаго соборовъ, кубовидныя орнаментированныя капители; капителями съ фигурами животныхъ и людей особенно богаты церкви Сантъ-Амброджо и Санъ-Чельсо, въ Миланѣ, Санъ-Микеле и Санъ-Пьетро, въ Павіи.



Ломбардскія капители: а, изъ моденскаго собора; б, изъ пьяченцскаго собора. По Г. Деіо и Г. Бецольду.

Центральная система архитектуры, если не принимать въ разсчетъ болонской церкви Санъ-Сеполькро, представляющей собою подражаніе іерусалимской церкви Гроба Господня и построенной еще въ первомъ тысячелѣтіи по Р. Хр., нашла себѣ примѣненіе преимущественно въ нѣкоторыхъ баптистеріяхъ, снаружи и внутри чрезвычайно расчлененныхъ и украшенныхъ галереями съ колоннами и аркадами. Особенно роскошно отдѣланы восьмиугольные баптистеріи въ Пармѣ и въ Кремонѣ.

При всемъ однообразіи общаго художественнаго характера ломбардо-романскаго архитектурнаго стиля, въ его деталяхъ много различія и свободы. Онъ не произвелъ такихъ безусловно великихъ, волнующихъ душу памятниковъ, каковы въ тоскано-романскомъ зодчествѣ пизанскій соборъ, а въ венеціанско-византійскомъ — св. Маркъ; его историческое значеніе въ отношеніи выработки новыхъ формъ

важнѣе, чѣмъ его художественныя достоинства; тѣмъ неменѣе, при взглядѣ на веронскую церковь св. Зенона, и на пьяченцскій, моденскій или пармскій соборы, нельзя не поддаться ихъ очарованію.

Ломбардо-романская *пластика* занималась преимущественно рубкою рельефовъ изъ камня и, сверхъ упомянутыхъ нами капителей съ фигурами животныхъ и людей, надѣляла скульптурными украшеніями церковные фасады и порталы. Вообще она—выше тосканской пластики того же времени, болѣе свободна отъ византійской традиціи, болѣе жизненна, и этимъ, по господствующему въ нѣмецкой наукѣ мнѣнію, она обязана присутствію въ ней сѣверныхъ, германскихъ элементовъ. Форма имени „Вилигельмъ" въ одной изъ подписей художниковъ, повидимому, указываетъ на нѣмецкое происхожденіе выставившаго ее; но нѣмецкія имена были вообще употребительны въ Ломбардіи со временъ лангобардовъ; они свидѣтельствуютъ только о германской примѣси въ крови ломбардцевъ, которые, сдѣлавшись итальянцами, въ XI и XII-мъ столѣтіяхъ почувствовали себя достаточно самостоятельными для того, чтобы своими собственными силами создавать новое. Въ совокупности своихъ произведеній, верхне-итальянская пластика разсматриваемаго времени, которой Максъ Циммерманъ посвятилъ особое сочиненіе, представляется, однако, болѣе грубой, чѣмъ современное ей сѣверное искусство.

Остановимся прежде всего на 48-ми бронзовыхъ рельефахъ, украшающихъ собою главныя двери церкви Санъ-Дзено, въ Веронѣ, и изображающихъ сцены изъ Священной Исторіи и изъ житія св. Зенона. Рельефы лѣвой створки, несмотря на варварскую грубость ихъ стиля, многіе считаютъ нѣмецкой работой времени Бернварда Гильдесгеймскаго (см. стр. 156), тогда какъ рельефы правой створки, включая сюда четыре изображенія со сценами изъ житія св. Зенона, приписываются итальянскимъ мастерамъ первой половины XII столѣтія. Къ этому же времени относятся каменныя скульптуры портала и фасада той же церкви. Порталъ, на тимпанѣ котораго изображенъ св. Зенонъ на драконѣ, а на внѣшней аркѣ изображены Іоаннъ Креститель и ап. Іоаннъ, снабженъ подписью *мастера Николая*. Тѣмъ же именемъ подписаны восемь рельефовъ справа отъ портала: „Дни творенія", „Король Ѳеодорихъ на конѣ" и охотничья сцена. Десять рельефовъ слѣва отъ портала, изображающіе эпизоды юношескихъ лѣтъ Спасителя и сражающихся рыцарей, снабжены подписью нѣкоего *мастера Вильгельма*. Изслѣдователи единогласно признаютъ, что первый изъ этихъ художниковъ—тотъ самый Николай, которымъ исполнены въ 1135 г. гораздо лучшія скульптуры на порталахъ феррарскаго и веронскаго соборовъ. Но отожествленіе мастера Вильгельма, работавшаго въ Санъ-Дзено, съ Гвиліельмомъ, исполнителемъ скульптурныхъ украшеній моденскаго собора, не признается правильнымъ, по крайней мѣрѣ со стороны Цим-

http://luci.kiev.ua

мермана. Во всякомъ случаѣ, рельефы фасада церкви Санъ-Дзено изготовлены не самими мастерами, а ихъ помощниками.

Мастеръ Вилигельмъ, трудившійся въ моденскомъ соборѣ, скульптуры котораго относятся къ началу XII-го столѣтія, не сходилъ съ пути подражанія антикамъ. Такъ, на одномъ полѣ фасада онъ изобразилъ, рядомъ съ пеликаномъ, символомъ Церкви, неуклюжаго большеголоваго крылатаго генія, съ вѣнкомъ и опущеннымъ факеломъ въ рукахъ. Въ его собственныхъ композиціяхъ, каковы напр. „Дни творенія", подлѣ главнаго входа, и замѣчательные рельефы, иллюстрирующіе сѣверное сказаніе о королѣ Артурѣ, на сѣверо-восточномъ порталѣ, видно, несмотря на сухость и неповоротливость формъ, стараніе изобразить событія безъ обычныхъ прикрасъ, съ грубоватой отчетливостью, какъ-будто бы онъ видѣлъ ихъ самъ.

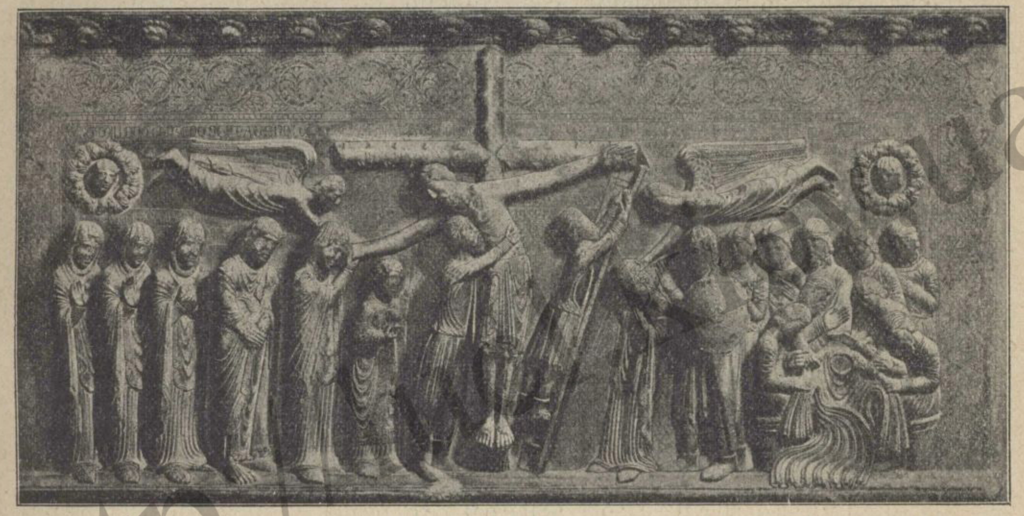
Напротивъ того, мастеръ Николай представляется намъ въ своихъ главныхъ созданіяхъ художникомъ съ большимъ декоративнымъ талантомъ и, несмотря на явное вліяніе на него византійскихъ образцовъ, передающимъ формы болѣе свѣжо и правдиво. Имъ изваяны на тимпанѣ главнаго портала феррарскаго собора св. Георгій, убивающій дракона, а на тимпанѣ портала веронскаго собора—Мадонна на престолѣ между новозавѣтными изображеніями. Особеннаго вниманія заслуживаютъ здѣсь грифы и крылатые львы, изъ которыхъ одинъ, какъ въ видѣніи Іезекіиля, окруженъ колесами. Но фигуры паладиновъ Карла Великаго, Роланда и Оливье, по сторонамъ входа, исполнены грубо.

Другіе мастера, украшавшіе зданія скульптурою, держались иныхъ направленій. Крайне слабо въ техническомъ отношеніи исполнены хранящіяся теперь въ миланскомъ археологическомъ музеѣ Брера скульптуры, украшавшія собою Римскія Ворота (Porta Romana) въ Миланѣ,—произведенія мастера Ансельма, изображающія возвращеніе миланцевъ въ ихъ городъ, отстроенный послѣ 1162 г., въ которомъ онъ былъ разрушенъ Фридрихомъ Барбароссой. Эти незатѣйливыя скульптуры снабжены длинной надписью, въ которой Ансельмъ восхваляется, какъ новый Дедалъ (см. т. I, стр. 318), — любопытное доказательство того, что въ Средніе Вѣка еще помнились античныя легенды.

Самый значительный скульпторъ разсматриваемой нами эпохи — несомнѣнно, Бенедетто Антелами, украсившій, въ концѣ XII-го столѣтія, соборъ и построенный имъ самимъ баптистерій въ Пармѣ множествомъ скульптурныхъ произведеній, которыя отличаются свободой языка формъ, ясностью композиціи и силою передачи душевныхъ настроеній. Къ числу лучшихъ изъ раннихъ работъ Антелами принадлежитъ въ соборѣ рельефъ 1178 г. (часть каѳедры), изображающій Снятіе со Креста (см. рис. на стр. 207). Скульптуры баптистерія исполнены между 1196 и 1216 гг. Талантъ Антелами въ высшей степени своего развитія выказывается въ рельефахъ сѣвернаго, западнаго и южнаго порталовъ этого зданія. На сѣ-

http://lucl.kiev.ua/

верныхъ дверяхъ, изготовленныхъ въ 1196 г., изображены: въ тимпанѣ — Поклоненіе волховъ, на архитравѣ — Крещеніе Господне, на косякахъ — родословныя древа Моисея и Іисуса Христа. На западномъ порталѣ помѣщены: въ тимпанѣ—„Христосъ Судія міра", на архитравѣ — „Воскресеніе мертвыхъ", на боковыхъ столбахъ — „Дѣла милосердія" и „Работники въ виноградникѣ". Надъ южными дверями, косяки которыхъ не имѣютъ рельефныхъ украшеній, въ тимпанѣ воспроизведена одна древняя легенда: юноша, преслѣдуемый единорогомъ, падаетъ въ пропасть, но, ухватившись во время паденія за дерево, повисъ на немъ; корни дерева гложутъ бѣлая и черная мыши (день и ночь),



Снятіе со Креста, рельефъ Бенедетто Антелами въ пармскомъ соборѣ. Съ фотографіи братьевъ Алинари во Флоренціи.

тогда какъ на днѣ пропасти сторожитъ свою добычу драконъ. По бокамъ рельефа изображены античныя божества, Геліосъ и Селена. Тотчасъ бросается въ глаза, что это изображеніе человѣческой безпомощности надъ южнымъ порталомъ находится въ тѣсной связи съ изображеніями Искупленія надъ сѣвернымъ и западнымъ порталами. Множество глубоко-обдуманныхъ сопоставленій также въ деталяхъ составляетъ главное достоинство этихъ рельефовъ, исполненіе которыхъ, самостоятельное и понятное въ томъ, что касается до композиціи, отличается неровностью и неувѣренностью въ техникѣ изображенія фигуръ. Послѣднее главное произведеніе Антелами — часть скульптурныхъ украшеній фасада собора въ Борго-Санъ-Доннино, близъ Пармы. Величественны и полны внутренней жизни въ особенности двѣ фигуры натуральной величины, стоящія въ нишахъ по сторонамъ портала: слѣва — Давидъ въ царскомъ вѣнцѣ, справа — пророкъ Іезекіиль въ желобчатомъ головномъ уборѣ.

О томъ, какъ велика была склонность Антелами подражать античному искусству, свидѣтельствуетъ удивительная, близкая къ классиче-

скому совершенству орнаментація на мотивы завитка, которую онъ пускалъ въ дѣло повсюду въ своихъ рельефахъ. Но новыя вѣянія отражаются въ его произведеніяхъ все-таки сильнѣе, чѣмъ античныя традиціи. Заимствовалъ ли онъ эту новизну, какъ теперь полагаютъ, изъ современной ему французской пластики, съ которой намъ предстоитъ познакомиться впослѣдствіи, — мы не беремся рѣшить. На одной и той же ступени развитія искусства, одинаковыя условія чаще, чѣмъ теперь думаютъ, приводили къ одинаковымъ явленіямъ.

Въ первой, еще романской половинѣ XIII-го столѣтія, въ верхне-итальянской пластикѣ, рядомъ съ грубоватымъ туземнымъ направленіемъ, существовало направленіе, сознательно подражавшее античному и также кое-гдѣ византійскому искусствамъ; это направленіе видно напр. въ шести любопытныхъ, сильно вытянутыхъ въ длину женскихъ фигурахъ въ Ораторіо-ди-Санта-Маріа-делла-Валле, въ Чивидале, которыя раньше считались произведеніями средне-византійскаго искусства; напротивъ того, чисто средневѣковое направленіе выказывается напр. въ монументальномъ изваяніи ап. Петра, сидящаго на тронѣ, въ церкви Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, съ непреклонно-суровыми чертами лица, а также въ исполненной, хотя и жестко, но съ большимъ реализмомъ, серебряной, золоченой курицѣ съ цыплятами, хранящейся въ ризницѣ монцскаго собора,—произведеніи, которое прежде считали лангобардскимъ. Чистаго художественнаго наслажденія эти произведенія не могутъ доставить, но въ художественно историческомъ отношеніи всѣ они весьма поучительны.

Памятники ломбардской живописи, относящіеся къ разсматриваемому времени, сохранились въ меньшемъ количествѣ. Среди немногихъ изъ нихъ, заслуживающихъ упоминанія, мозаики въ сущности имѣютъ византійскій характеръ; напротивъ того, во фрескахъ чувствуется возникающее западное вѣяніе. Послѣ доказательствъ, приведенныхъ Каттанео и Максомъ Циммерманомъ, не остается сомнѣнія—хотя это признано еще не всѣми, — что мозаика абсиды въ миланской церкви св. Амвросія исполнена не въ IX, а въ XII столѣтіи. Дѣйствительно, какъ по содержанію своему, такъ и по формамъ, она—вполнѣ византійское произведеніе означеннаго времени. Очень возможно, что исполнившіе ее мастера были вызваны изъ Венеціи. Въ срединѣ абсиды изображенъ на золотомъ фонѣ Христосъ, сидящій на престолѣ и окруженный длинными, окоченѣлыми фигурами святыхъ. Справа и слѣва изображены подъ сѣнью пальмъ церковь св. Мартина въ Турѣ и церковь св. Амвросія, изъ которой, какъ гласитъ преданіе, душа св. Амвросія перенеслась во время его сна въ церковь св. Мартина, дабы присутствовать при перенесеніи мощей этого святого. Сцена, воспроизводящая эту легенду, скомпонована очень неумѣло; тѣмъ неменѣе ея общее впечатлѣніе, несмотря и на нѣкоторую сухость колорита, довольно сильное.

http://luelk.kiev.ua/

Важнѣйшія изъ ломбардскихъ фресокъ первой половины XIII-го столѣтія находятся въ освѣщенномъ 20-ю окнами куполѣ пармскаго баптистерія. Средину купола занимаютъ озображенія двѣнадцати апостоловъ и символы евангелистовъ; Христосъ представленъ между Богоматерью, съ одной стороны, и Іоанномъ Предтечей и ап. Іоанномъ—съ другой. Весьма интересны фрески со сценами изъ житія Іоанна Крестителя. Въ лицахъ еще мало выраженія, но жесты фигуръ, торопливые и оживленные, свидѣтельствуютъ о значительномъ успѣхѣ, достигнутомъ въ передачѣ движеній. Синій фонъ, черные контуры и слабая моделировка являются и здѣсь характеристичными свойствами романской стѣнной живописи.

Разсмотрѣніе итальянской миніатюрной живописи этого времени мы должны предоставить спеціальному изслѣдованію. Контурный, невѣрный рисунокъ иллюминированъ обыкновенно жестко и рѣзко; тѣлесную краску лицъ замѣняютъ красныя пятна.

Въ общей картинѣ итальянскаго искусства зрѣлаго средневѣковья существенно важенъ и поучителенъ только рядъ произведеній церковной архитектуры, съ которыми неразрывно соединены ихъ мозаичныя и скульптурныя украшенія. Христіанское искусство Италіи лишь въ рѣдкихъ случаяхъ вполнѣ сознательно стремилось сойти съ античной почвы, на которой оно стояло въ древне-христіанское время и въ раннемъ средневѣковьѣ; къ тому же вліяніе средне-византійскаго искусства, распространяясь на многія области Италіи и то усиливаясь, то ослабѣвая, лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ позволяло развиваться въ этой странѣ росткамъ новой, самостоятельной жизни. Приходящее въ упадокъ римско-эллинистическое античное искусство („проторенессансъ“) и средне-византійское искусство, какъ мы видѣли, еще господствовали порою теперь именно на итальянской почвѣ.

III. Западно-европейское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (приблизительно 1050—1250 гг.).

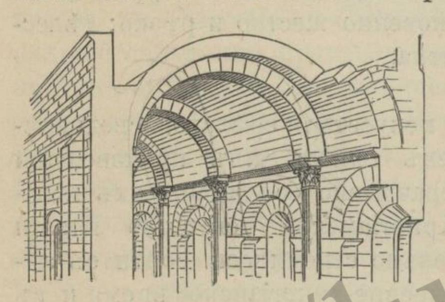
1. Романское искусство Южной Франціи и Бургундіи.

А. Введеніе. — Архитектура.

Франція, прекрасная страна по ту сторону Вогезскихъ и Арденскихъ горъ, народность которой образовалась изъ счастливаго сплава кельтской, германской и романской расъ, въ разсматриваемое нами время дѣлилась, какъ по языку, такъ и въ художественномъ отношеніи, на двѣ половины, сѣверную и южную; границею между ними была рѣка Луара. Эти двѣ половины, рѣзко отличаясь одна отъ другой, тѣмъ неменѣе уже стояли на пути къ духовному единенію. Въ отношеніи искусства, Франція въ ту пору, несомнѣнно, играла главную роль

http://nuclkiev.ua/

въ Западной Европѣ. Сѣверъ Испаніи, въ южной половинѣ которой процвѣтало мавританское искусство (ср. т. I, стр. 766 и сл.), былъ, что касается до художествъ, не болѣе, какъ провинціей Южной Франціи; въ Англіи, завоеванной въ 1066 г. норманнами, совершенно офранцузившимися къ тому времени, развилось искусство, представляющееся даже въ своихъ отдѣльныхъ формахъ вѣтвью нормано-сѣверо-французскаго искусства. Но и въ остальныхъ странахъ Европы, гдѣ въ теченіе каролингско-оттоновскаго періода первенство во многихъ отношеніяхъ принадлежало Германіи, теперь руководительство искусствомъ перешло къ Франціи. Въ ней пышно расцвѣтали обѣ великія силы средневѣковаго міра — рыцарство и монашество. Во Франціи, всего ранѣе и всего успѣшнѣе былъ раздутъ огонь воодушевленія къ отвоеванію Святой Земли отъ невѣрныхъ. Столица Франціи сдѣлалась главнымъ центромъ схоластики, посѣдѣвшей на службѣ Церкви и старавшейся опираться въ своихъ построеніяхъ на Аристотелевской средневѣковой философіи, которая воздвигла себѣ искусный, отвѣчавшій ея цѣлямъ діалектическій карточный домикъ. Во Франціи же возникло движеніе, имѣвшее результатомъ обновленіе всего монастырскаго быта, не выходившаго до той поры изъ рамокъ, указанныхъ ему св. Бенедиктомъ Нурсійскимъ (ср. выше, стр. 40). Монастыри по-прежнему были главными средоточіями художественной жизни. Особенно важное значеніе въ исторіи искусства имѣютъ монашескіе ордена клюнійцевъ и цистерціанцевъ, родиной которыхъ была Бургундія (Клюни̂ и Сито̀ или Цистерціумъ). Благодаря имъ, бургундское зодчество получило совершенно новый характеръ; но, помимо Бургундіи, и другія провинціи нынѣшней Франціи шли каждая своимъ путемъ. Вообще едва ли въ какой-либо другой странѣ романская архитектура развилась такъ разносторонне, какъ во Франціи. Притокъ въ эту архитектуру элементовъ съ эллинистическаго, сирійскаго и малоазійскаго Востока, направлявшійся столь же часто чрезъ Марсель, какъ чрезъ Равенну и Миланъ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и чрезъ Римъ, окончился уже въ предшествовавшую эпоху. То, что теперь развивалось изъ этихъ элементовъ, было, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Франціи, уже французскимъ достояніемъ; въ особенности на сѣверѣ живое художественное чувство тотчасъ же принялось за самостоятельную переработку романскаго „круглоарочнаго стиля“ въ новый, національный архитектурный стиль.

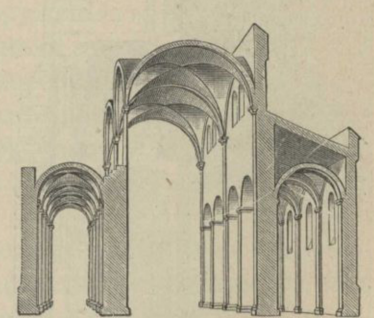

Коробовый сводъ съ подпружными арками. По Г. Деґіо и Г. ф.-Бецольду.

Тогда какъ зодчество на югѣ Франціи, гдѣ изъ сводчатыхъ покрытій употреблялись преимущественно коробовый сводъ (см. рис. на этой стр.) и куполъ, еще и въ разсматриваемое время было почти про-

долженіемъ античнаго искусства, причемъ старалось удержать даже его отдѣльныя формы (см. верхній рис. на этой стр.), сѣверно-французская архитектура, послѣ краткаго періода раздумья, вѣрно понимая сущность крестоваго свода (см. нижній рис. на этой стр.), пошла прямо къ той конструктивной системѣ, которую обыкновенно называютъ „готической“. Поэтому, разсматривать зарожденіе и ростъ „готическаго“ стиля (см. нижній рис. на стр. 121) нельзя особо отъ исторіи романскаго стиля во Франц. дѣльные элементы этого „готическаго“ стиля, каковы напр. стрѣльчатая арка, сводъ съ нервюрами (см. верхній рис. на ст. 212), сложный столбъ (столбъ, обставленный полуколоннами, или трехчетвертными продольными отрѣзками колоннъ), круговой обходъ въ хорѣ и натуральный, заимствованный изъ мѣстной флоры лиственный орнаментъ, появляются одинъ за другимъ уже въ различныхъ романскихъ зданіяхъ. Это развитіе раньше всего завершается на берегахъ Сены, въ сердцѣ, по бо̀льшей части, германо-франкской, Сѣверной Франціи, пунктѣ, который долженъ былъ вскорѣ сдѣлаться сердцемъ всей Франціи, и одновременно съ этимъ въ сосѣдней Пикардіи; но здѣсь, на родинѣ настоящей готики“, романскій стиль получилъ ничтожное развитіе, между тѣмъ какъ въ остальной Франціи, несмотря на всѣ элементы переходнаго стиля, онъ и въ чистомъ своемъ видѣ достигъ пышнаго расцвѣта.

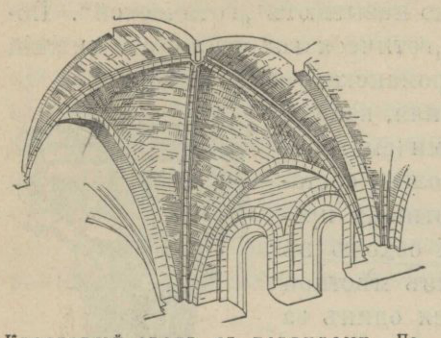

Капитель колонны изъ хорового обхода въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ. По Г. ф.-Бецольду

Составить себѣ полное и правильное представленіе о наиболѣе совершенныхъ произведеніяхъ романскаго зодчества во Франціи не легко по той причинѣ, что большинство его памятниковъ, и притомъ самыхъ прекрасныхъ и значительныхъ, или погибло, или дошло до насъ въ видѣ живописныхъ развалинъ. Правда, благодаря усерднымъ научнымъ изысканіямъ, многіе изъ этихъ памятниковъ стали достояніемъ исторіи. Во Франціи, надъ разработкой относящихся до нихъ новыхъ вопросовъ или надъ сводомъ данныхъ, добытыхъ раньше, трудились, вслѣдъ за Віолле-ле-Дюкомъ и де-Комономъ, такіе изслѣдователи, какъ Кишери, де-Ластейри, Корруайѐ и Анларъ, а въ Германіи, послѣ Шназе, Отте и Любке, въ особенности Дегіо, фонъ-Бецольдъ, Боррманъ, Нейвиртъ, Корнеліусъ Гурлитъ и Виттингъ.


Простой крестовый сводъ. Съ чертежа.

Къ числу погибшихъ архитектурныхъ памятниковъ принадлежатъ двѣ церкви въ Средней Франціи, которыя въ свое время причислялись къ громаднѣйшимъ и прекраснѣйшимъ зданіямъ въ Европѣ, — церковь св. Мартина въ Турѣ (см. стр. 47 и 118), еще

въ до-каролингское время считавшаяся однимъ изъ главныхъ произведенiй западнаго зодчества, и монастырская церковь въ Клюнѝ, по крайней мѣрѣ съ оттоновскаго времени относимая къ чудеснѣйшимъ созданiямъ архитектуры. Обѣ эти церкви уже имѣли любопытныя въ архитектурно-историческомъ отношенiи особенности, когда въ эпоху зрѣлаго романства, были перестроены. Церковь св. Мартина, послѣ пожара 997 г., была возстановлена въ видѣ крестообразной пятинефной базилики съ плоскимъ покрытiемъ, съ однонефнымъ трансептомъ, но съ двойнымъ полукруглымъ хоровымъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ. Послѣднiй архитектурный мотивъ сталъ потомъ типичнымъ для французскаго церковнаго зодчества. Въ XII столѣтiи была произведена перестройка этой церкви съ цѣлью ея перекрытiя сводами. Пять башенъ, изъ которыхъ уцѣлѣли двѣ, единственные остатки этого величественнаго зданiя, украшали собою средокрестiе, южную и сѣверную стороны трансепта и западный фасадъ. Первоначальная церковь Клюнiйскаго аббатства была перестроена въ другую, освященную въ 981 г. (см. стр. 121); и ее мы должны представлять себѣ, какъ базилику съ плоскимъ покрытiемъ и колоннами. Особенность ея состояла въ устройствѣ хора: она получила оканчивавшiйся прямолинейно четыреугольный хоръ съ двумя прямоугольными капеллами, игравшими роль боковыхъ хоровъ, и, кромѣ того, пять абсидъ, изъ которыхъ три въ трехъ капеллахъ хора, и по одной на концахъ трансепта; на западной сторонѣ, надъ притворомъ, возвышались двѣ большiя башни. Мы увидимъ, что этотъ удачный планъ, въ созданiи котораго, быть можетъ, принималъ участiе ломбардецъ Вильгельмъ Иврейскiй, построившiй въ Дижонѣ, приблизительно въ 1000 г., знаменитую колонную базилику съ закругленнымъ хоромъ, получилъ широкое распространенiе и вызвалъ подражанiя себѣ на сѣверѣ Францiи, въ Германiи и въ Италiи. Третья клюнiйская церковь, начатая въ 1089 г. и освященная въ 1095 г.,—памятникъ наивысшаго процвѣтанiя клюнiйскаго ордена—пожертвовала старинной простотой въ пользу бо́льшей монументальности и



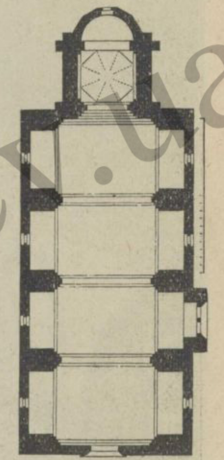
Крестовый сводъ съ нервюрами. По Г. Дегiо и Г. ф.-Бецольду.



Ранне-готическая система. Поперечный разрѣзъ продольной части нойонскаго собора. По Г. Дегiо и Г. ф.-Бецольду.

http://luct.kiev.ua/

пышности. Правда, благодаря именно этому, она, какъ доказалъ Дегіо, далеко не имѣла такого широкаго вліянія на церковную архитектуру эпохи, какъ вторая церковь, но зато сдѣлалась образцовымъ сооруженіемъ для всей поздней бургундской школы XII столѣтія. Ея пятинефный продольный корпусъ былъ перерѣзанъ двумя однонефными трансептами; полукруглый хоръ съ внутреннимъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ былъ заимствованъ отъ церкви св. Мартина, въ Турѣ; средній нефъ былъ перекрытъ коробовымъ сводомъ съ подпружными арками, низкіе боковые нефы — крестовыми сводами. Отъ коринѳскихъ каннелированныхъ пилястръ, образованныхъ выступами главныхъ столбовъ, поднимались высокіе пучки колоннъ (сложные столбы), поддерживавшіе подпружныя арки коробоваго свода. Подъ окнами средняго нефа тянулась, въ подражаніе эмпорамъ боковыхъ нефовъ, такъ называемая, галерея трифоріевъ, арки которой, такъ же, какъ и арки оконъ, были полуциркульныя; но главныя аркады продольнаго корпуса были уже стрѣльчатыя. „Позднѣйшія побѣды готики, — говоритъ Дегіо, — уже были на-половину одержаны въ Клюни“.

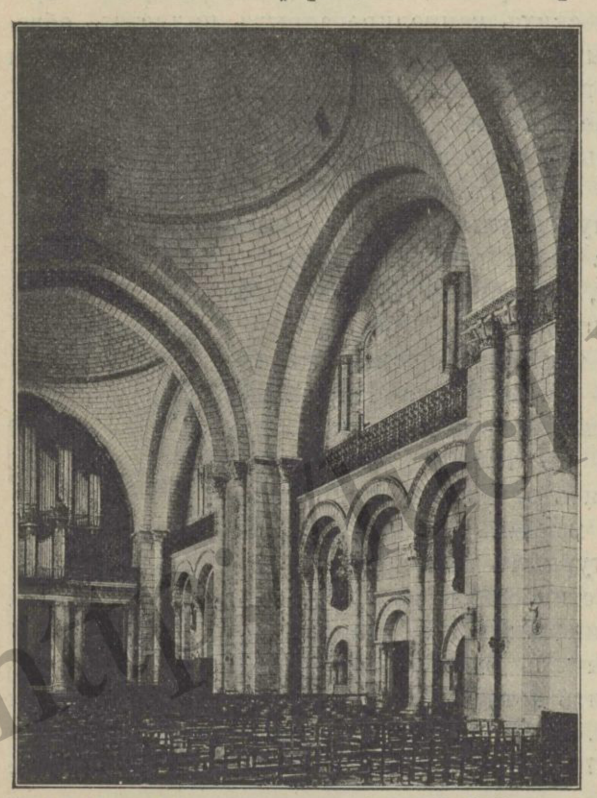

Планъ собора въ Оранжѣ. По Г. ф.-Бецольду.

Въ собственной **Южной Франціи**, романская архитектура которой подробно изслѣдована Ревуалемъ, церковное зодчество въ разсматриваемое время развивалось, какъ сказано выше, въ тѣсной зависимости отъ античныхъ формъ, удаляясь отъ нихъ лишь шагъ за шагомъ. Въ различныхъ мѣстахъ Южной Франціи сохранялось немало архитектурныхъ образцовъ въ великолѣпныхъ римско-эллинистическихъ сооруженіяхъ, изобиловавшихъ снаружи коринѳскими колоннами и пилястрами и нерѣдко перекрытыхъ внутри коробовыми сводами. Достаточно вспомнить хотя бы храмъ принцевъ Гая и Луція (Maison Carée), въ Нимѣ (см. т. I, стр. 559), театръ и арку Тиверія въ Оранжѣ (т. I, стр. 561 и 571), амфитеатры въ Арлѣ и въ Нимѣ (т. I, стр. 564).

Изъ южно-французскихъ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ заслуживаетъ быть упомянутой только церковь св. Афродисія, въ Безьè, фасадъ которой, украшенный сквозными аркадами, напоминаетъ отдѣланные подобнымъ же образомъ пизанскіе и луккскіе фасады (см. выше, стр. 193). Въ Южной Франціи, такъ же, какъ и на христіанскомъ Востокѣ, уже довольно рано старались разрѣшить задачу замѣны деревянныхъ потолковъ, опасныхъ въ пожарномъ отношеніи, каменными сводами. Подъ вліяніемъ Рима и Востока, здѣсь вошелъ въ употребленіе коробовый сводъ, который, однако, нерѣдко вытѣсняла купольная система, и такъ же, какъ это случилось на Востокѣ, при этихъ опытахъ сводчатаго покрытія былъ потерянъ вкусъ къ базиличной архитектурѣ, сущность которой состоитъ въ бòльшей, сравнительно съ

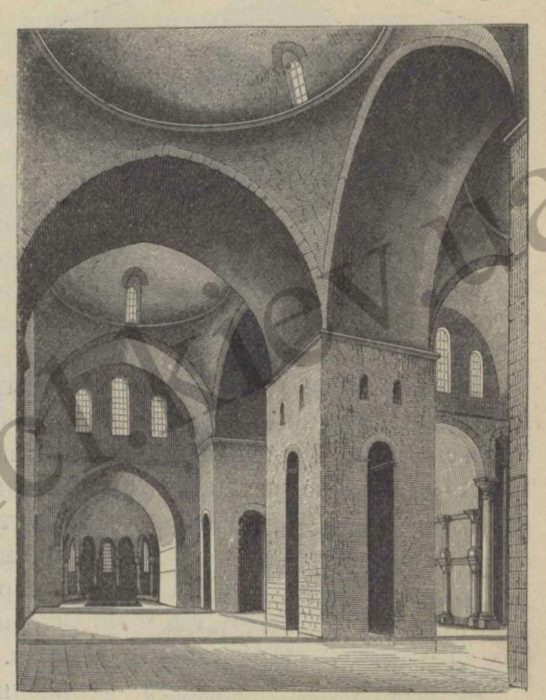
высотою боковыхъ нефовъ, высотѣ средняго нефа, освѣщаемаго отверстіями въ его стѣнахъ. Южно-французскія церкви состоятъ, за рѣдкими исключеніями, или изъ одного нефа, или изъ трехъ нефовъ приблизительно одинаковой вышины (церкви т. наз. зальной системы), или же представляютъ собою постройки центральнаго типа, довольно часто восходящія прямо къ восточнымъ образцамъ.

Однонефныя, перекрытыя коробовыми сводами церкви, въ своей наиболѣе чистой формѣ, не имѣютъ трансепта; въ такомъ случаѣ, въ алтарномъ пространствѣ передъ полукруглой абсидой полъ обыкновенно приподнятъ, или покрытіе этого пространства дѣлается болѣе высокимъ и даже часто превращается въ куполъ. Коробовый сводъ нефа, по большей части заостренный (стрѣльчатый), перерѣзанъ подпружными арками, которыя въ Провансѣ опираются на пилястры античнаго стиля, а дальше къ западу, въ Лангедокѣ и въ Аквитаніи, на полуколонны. Изъ построекъ этого рода, ко второй половинѣ XI столѣтія относится соборъ въ Авиньонѣ; его восьмигранная куполообразная башня надъ алтарнымъ пространствомъ украшена снаружи коринѳскими колоннами, а античныя формы, въ обдѣлкѣ портала, каннелированныя коринѳскія колонны и подпираемый консолями карнизъ съ мотивомъ меандра, надъ трехчленнымъ антаблементомъ, отличаются такой чистотой, какъ будто онѣ выполнены зодчимъ поздне-римскаго времени. Обширный и красивый внутри соборъ въ Оранжѣ, сходный по плану съ авиньонскимъ (см. рис. на стр. 213), въ существенныхъ своихъ частяхъ принадлежитъ XII столѣтію. Грандіозный по своимъ пропорціямъ тулузскій соборъ, построенный въ началѣ XIII столѣтія, слѣдовательно, въ эпоху господства переходнаго стиля, былъ перекрытъ уже крестовыми сводами. К. Гурлитъ говоритъ о немъ: „мы не знаемъ во Франціи ни одной античной сводчатой постройки хотя-бы приблизительно такой же эффектности, какъ тулузскій соборъ“.


Внутренность ангулемскаго собора. По К. Гурлитту.

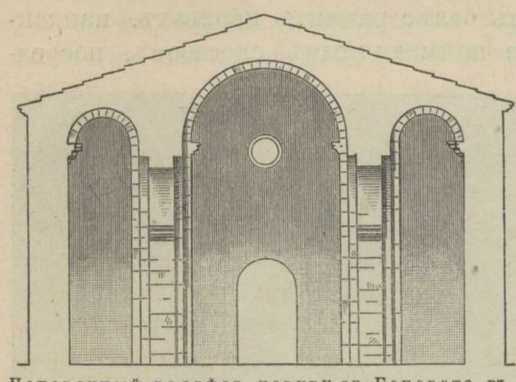
http://elib.kiev.ua/

Къ однонефнымъ церквамъ, строго говоря, относится также цѣлый рядъ купольныхъ церквей Юго-Западной Франціи, на значеніе которыхъ впервые обратилъ вниманіе Феликсъ де-Вернейль, а въ Германіи Феликсъ Виттингъ. Въ этихъ церквахъ, сильно выдающіяся вовнутрь массивныя пилястры несутъ на себѣ, вмѣсто отрѣзковъ коробоваго свода, отдѣленныхъ одинъ отъ другого подпружными арками, по плоскому куполу надъ каждымъ квадратомъ плана; въ болѣе раннихъ церквахъ, пандантивы этихъ куполовъ сложены еще примитивнымъ способомъ, посредствомъ выпуска налегающихъ одинъ на другой рядовъ камня. Въ наиболѣе простомъ видѣ этотъ типъ церковной архитектуры является предъ нами въ кагорскомъ соборѣ (около 1100 г.), неимѣющемъ трансепта. Самыя роскошныя однонефныя, но снабженныя трансептами церкви этого рода — ангулемскій соборъ (см. рис. на стр. 214) и церковь аббатства Фонтевро̀, сооруженія первой половины XII столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ, округлый хоръ снабженъ вѣнцомъ капеллъ. Но ангулемскій соборъ отличается бо̀льшей роскошью скульптурной орнаментаціи фасадовъ и красиво расчлененными башнями надъ крыльями трансепта, а церковь аббатства Фонтевро̀ — роскошной колоннадой обхода внутри ея хора. Въ своемъ высшемъ развитіи эта романская купольная архитектура Аквитаніи является въ центральной части величественной, часто упоминаемой церкви св. Фронта, въ Перигё (см. рис. на этой стр.), сооруженной, какъ доказываютъ новѣйшія изслѣдованія, позже 1122 г. Это — пятикупольная церковь съ планомъ въ видѣ греческаго креста. Близкое родство ея съ восточными церквами и съ венеціанскимъ соборомъ св. Марка до такой степени бросается въ глаза, что нельзя отрицать всякую связь ея съ византійскими образцами. Св. Фронтъ и снаружи имѣлъ видъ византійскаго купольнаго храма, пока его пять куполовъ одинаковой вышины не были въ болѣе позднее время покрыты одной общей крышей. Достойно, однако, вниманія, что главныя арки подъ куполами, но только онѣ однѣ, уже стрѣльчатыя; пандантивы куполовъ все еще образованы посредствомъ выпуска рядовъ камня впередъ одинъ



Внутренность церкви св. Фронта, въ Перигё.
По В. Любке.

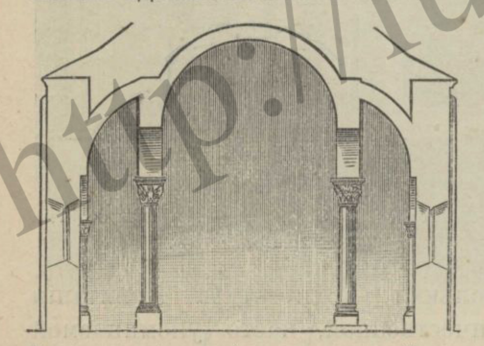
надъ другимъ. Во внутренности церкви нѣтъ никакихъ мраморныхъ и мозаичныхъ украшеній, но, при скромной отдѣлкѣ стѣнъ глухими аркадами коринѳскаго характера, она производитъ впечатлѣніе исключительно благородною простотою своего расположенія и гармоничностью своихъ пропорцій. Эффектность внѣшности зданія увеличиваетъ его роскошно-расчлененная башня, увѣнчанная круглой, обставленной колоннами надстройкой, которая напоминаетъ верхній ярусъ гробницы Юліевъ, близъ Сенъ-Реми (см. т. I, стр. 562 и 571).



Поперечный разрѣзъ церкви св. Гонората, въ Лерэнѣ. По Г. Ревуалю.

Принимая, что купольныя постройки этого рода возникли подъ вліяніемъ восточныхъ, а башни подъ вліяніемъ западно-античныхъ образцовъ, не слѣдуетъ умалять самостоятельность ихъ строителей, свободно перерабатывавшихъ заимствованные архитектурные мотивы.

Еще бо̀льшее распространеніе, чѣмъ однонефныя церкви, получили во всей Южной Франціи зальныя трехнефныя церкви, перекрытыя коробовыми сводами. Правда, въ такихъ церквахъ всѣ три нефа лишь рѣдко совершенно одинаковой вышины. Отличительная особенность этихъ церквей состоитъ въ томъ, что верхнихъ стѣнъ полутемнаго средняго нефа или вовсе нѣтъ, или онѣ недостаточно высоки для того, чтобы было удобно продѣлать въ нихъ окна. Зальная система, допускающая различное расположеніе хора, выказывается всего яснѣе въ тѣхъ церквахъ, въ которыхъ боковые нефы не раздѣлены на два этажа и не имѣютъ эмпоръ, но въ которыхъ три параллельныхъ коробовыхъ свода, хотя и расчлененныхъ подпружными арками, покрываютъ всѣ три нефа въ продольномъ направленіи. Къ древнѣйшимъ церквамъ этого рода принадлежатъ церкви св. Гонората, въ Лерэнѣ (см. верхній рис. на этой стр.), и св. Мартина (St. Martin d'Ainay), въ Ліонѣ. Вполнѣ послѣдовательно круглоарочный стиль проведенъ еще въ лестерпской церкви, имѣющей необыкновенно узкіе боковые нефы; церковь св. Николая, въ Сиврѐ, фасадъ которой украшенъ причудливо-фантастическими скульптурами, покрыта уже стрѣльчатыми коробовыми сводами; наконецъ, церковь св. Назарія, въ Каркасоннѣ представляетъ собою благородное зальное сооруженіе, средній нефъ ко-



Поперечный разрѣзъ церкви въ Грансонѣ, въ Швейцаріи. По Р. Рану.

http://luci.kiev.ua/

тораго перекрытъ стрѣльчатыми, а боковые нефы — циркульными коробовыми сводами.

Въ нѣкоторомъ отношеніи переходъ къ готической конструкціи мы видимъ въ церквахъ, одноэтажные боковые нефы которыхъ покрыты коробовыми полусводами, открывающимися, на подобіе опорныхъ арокъ (арокъ-будановъ), въ средній нефъ, покрытый полнымъ коробовымъ сводомъ. Эта, еще циркульно-арочная система является напр. въ церкви Грансона, въ Швейцаріи (см. нижній рис. на стр. 216), тогда какъ красивая церковь въ Фонфруадѣ, имѣющая изящныя стрѣльчатыя арки, принадлежитъ уже переходному стилю.

Существуютъ и такія церкви зальной системы, въ которыхъ главныи нефъ покрытъ коробовымъ, а боковые—крестовыми сводами; среди нихъ особенно замѣчательны церковь въ Сенъ-Савэнѣ, на непомѣрно высокія колонны которой, снабженныя уродливыми базами, можно смотрѣть, какъ на круглые столбы, и церковь Богоматери Великой (Nôtre Dame la Grande), въ Пуатьѐ, въ которой боковые нефы столь низки, что ее можно причислить къ церквамъ зальной системы только по лишеннымъ оконъ стѣнамъ средняго нефа; она знаменита также фантастическими скульптурными украшеніями своихъ фасадовъ.

Наконецъ, нѣкоторыя трехнефныя церкви зальной системы, очень красивыя и гармоничныя внутри, имѣютъ сводчатое покрытіе въ формѣ куполообразныхъ крестовыхъ сводовъ, что даетъ право, напр. Дегіо, причислять ихъ къ разряду однонефныхъ купольныхъ церквей типа ангулемскаго собора, или церкви Фонтевроскаго аббатства. Первымъ зданіемъ этого рода былъ соборъ въ Анжерѣ, на правомъ берегу Луары. Главный памятникъ подобной архитектуры къ югу отъ Луары — заложенный въ 1161 г. соборъ св. Петра въ Пуатьѐ, въ которомъ, по словамъ Дегіо, „куполообразный крестовый сводъ съ нервюрами и древне-французская зальная система образуютъ одно изъ самыхъ удачныхъ сочетаній“. Куполообразному крестовому своду соотвѣтствуетъ и форма столбовъ. Переходъ къ готикѣ виденъ здѣсь съ особенной ясностью.

Всѣмъ этимъ церквамъ зальной системы съ одноэтажными боковыми нефами должны быть противопоставлены перекрытыя коробовыми сводами церкви той же системы съ эмпорами—зданія, въ которыхъ нижніе этажи боковыхъ нефовъ имѣютъ обыкновенно крестовые своды, а верхніе открываются въ средній нефъ коробовыми полусводами. Хоръ въ такихъ церквахъ чаще всего состоитъ изъ полукруглаго обхода на колоннахъ, съ вѣнцомъ капеллъ; надъ средокрестіемъ поднимается высокій восьмигранный сводъ въ видѣ купола (такъ называемый монастырскій, сомкнутый, или котельный сводъ). Арки—почти всегда еще полуциркульныя, а надъ колоннами хорового обхода—повышенныя; ихъ орнаментальныя формы — коринѳскаго характера.

Какъ на типичное сооруженіе въ этомъ родѣ, можно указать на церковь Богоматери (Nôtre-Dame-du-Port) въ Клермонъ-Ферранѣ, красиво располо-

женной столицѣ Оверни. Но самое замѣчательное сооруженіе этого овернскаго стиля находится не въ самой Оверни, а дальше на юго-западѣ, въ Тулузѣ, старинной, славившейся ученостью столицѣ Лангедока. Церковь св. Сернина (или св. Сатурнина), въ Тулузѣ, зданіе, главныя части котораго принадлежатъ XII столѣтію,—одинъ изъ самыхъ величественныхъ памятниковъ романской архитектуры. По своему плану, съ пятинефнымъ продольнымъ корпусомъ, который пересѣченъ трехнефнымъ трансептомъ, съ вѣнцомъ капеллъ и ясно выраженнымъ средокрестьемъ, эта церковь какъ-бы восходитъ по прямой линіи къ церкви св. Мартина, въ Турѣ. Ея архитектура, какъ мы сказали,—овернская. Подпружнымъ аркамъ коробоваго свода соотвѣтствуютъ полуколонны столбовъ. Эмпоры боковыхъ нефовъ открываются полуциркульными арками, имѣющими такую же ширину, какъ и лежащія подъ ними главныя арки, но раздѣленными каждая на двѣ граціозныя арочки. Продольный корпусъ освѣщенъ окнами, продѣланными въ стѣнахъ крайнихъ боковыхъ нефовъ. Внутренность церкви, хотя и освѣщена недостаточно сильно, прельщаетъ взоры своимъ красивымъ расчлененіемъ, а царствующій въ ней таинственный полумракъ возбуждаетъ въ душѣ мистическій трепетъ.

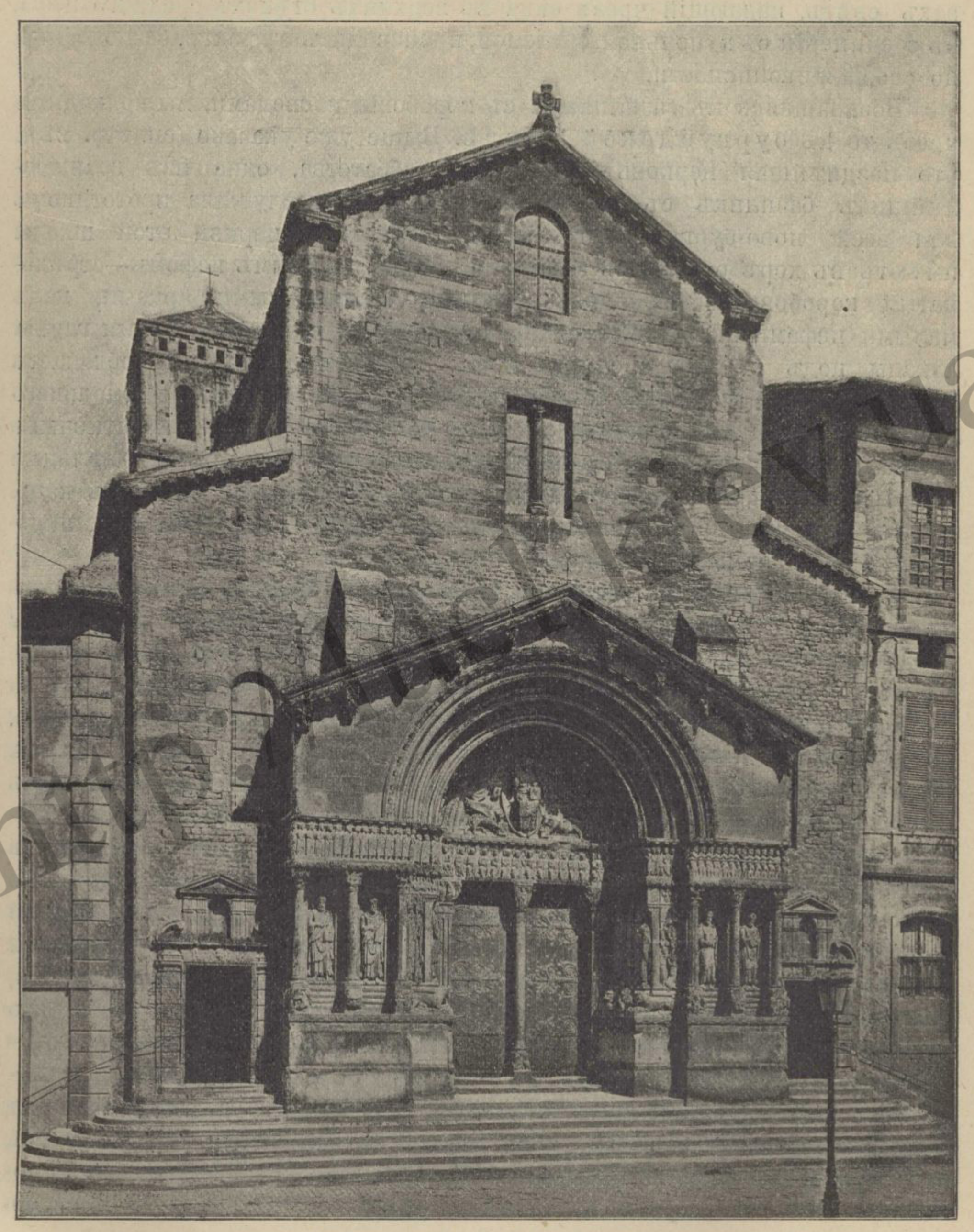
Какъ вся эта конструктивная система переходитъ затѣмъ снова въ базилику съ окнами въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа, мы видимъ въ церкви св. Стефана, въ Неверѣ, двухэтажные боковые нефы которой настолько низки, что надъ ними остается еще довольно мѣста для оконъ. Изъ орнаментальныхъ формъ въ этой церкви любопытны дорическія капители колоннъ хорового обхода, въ разсматриваемую эпоху встрѣчающіяся только здѣсь.

Базилики съ коробовыми сводами въ Провансѣ и Лангедокѣ, гдѣ не привыкли видѣть средніе нефы свободно выдающимися, прибѣгали къ тяжеловѣсному утолщенію столбовъ и къ суженію малыхъ нефовъ, которые перекрывались коробовыми полусводами. Церковь св. Трофима, въ Арлѣ, и церковь св. Павла, въ Труа-Шатô, построенныя въ XII столѣтіи, выказываютъ всѣ особенности этого стиля: первая имѣетъ стрѣльчато-арочный, вторая — циркульно-арочный коробовые своды. Древнѣйшіе крестовые своды съ нервюрами находятся въ криптѣ развалинъ церкви Сенъ-Жилль (св. Эгидія), въ Провансѣ. „Проторенессансъ“ фасадовъ церквей св. Трофима (см. рис. на стр. 219) и св. Эгидія, роскошно украшенныхъ скульптурами, напоминаетъ флорентійскую церковь Санъ-Миніато (см. стр. 189 и 190).

Наконецъ, къ сводчатымъ базиликамъ Южной Франціи надо причислить двѣ купольныхъ церкви особаго рода. Первая изъ нихъ, церковь Богоматери въ Ле-Пюи,—трехнефная базилика съ тремя прямолинейными въ планѣ капеллами хора и оригинальными, имѣющими форму буквы Т столбами средокрестія, которые украшены двойными колоннами восточнаго характера, и соединенными между собою повышенными арками. Куполъ надъ ея средокрестіемъ—сферическій, боль-

http://luckiev.ua/

шинство же куполовъ продольнаго корпуса — восьмигранные. Вторая церковь, Сентъ-Илэръ (св. Гиларія), въ Пуатье̂, одно изъ наиболе̂е



Фасадъ церкви св. Трофима, въ Арле̂. Съ фотографіи А. Жиродона, въ Париже̂.

чтимыхъ святилищъ во Франціи, име̂етъ це̂лыхъ семь нефовъ. Ея хоровой обходъ наде̂ленъ ве̂нцомъ многочисленныхъ капеллъ. Боковые

нефы покрыты поперечно-положенными двойными коробовыми сводами, а квадратные компартименты главнаго нефа—куполами. Въ обѣихъ церквахъ свѣтъ, падающій чрезъ окна въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа, въ соединеніи съ купольной системой, производитъ эффектъ, безподобный по своей живописности.

Возвращаясь къ базиликамъ съ коробовыми сводами, мы подходимъ чрезъ то къ бургундской школѣ. Выше уже указано (см. стр. 213), что позднѣйшая церковь Клюнійскаго аббатства, одна изъ грандіознѣйшихъ базиликъ съ коробовыми сводами, послужила прототипомъ для всей ново-бургундской школы. Типичныя церкви этой школы имѣютъ въ хорѣ обходъ съ колоннами, надъ главнымъ нефомъ—стрѣльчатый коробовый сводъ, расчлененный подпружными арками, надъ малыми нефами—крестовые своды, вмѣсто эмпоръ—декоративныя глухія аркады подъ окнами средняго нефа. Въ конструкціи преобладаетъ вездѣ стрѣльчатая арка; ее мы находимъ и въ аркадахъ продольнаго корпуса. Полуциркульная арка чаще встрѣчается въ декоративныхъ формахъ; между прочимъ, ею заканчиваются окна. При этомъ, отдѣльныя формы этихъ построекъ поразительно близки къ античнымъ; такъ напр. столбы состоятъ изъ каннелированныхъ коринѳскихъ пилястръ, напоминающихъ формы Ренессанса.

На югѣ Бургундіи, который, какъ и само Клюнù, всецѣло принадлежитъ къ южной половинѣ Франціи, ліонскій и вьеннскій соборы представляютъ немало отклоненій отъ чистаго клюнійскаго стиля. Главныя церкви подобнаго рода находятся на сѣверѣ Бургундіи; но хотя онѣ и принадлежатъ собственно сѣверной половинѣ Франціи, однако, разсматривать ихъ нельзя отдѣльно отъ южно-бургундскихъ церквей. Наиболѣе характерные памятники позднѣйшаго клюнійскаго стиля суть церковь въ Парэ-ле-Моніалѣ и соборъ въ Отэнѣ. Эти оба зданія принадлежатъ XII столѣтію. Въ первомъ изъ нихъ, въ расчлененіи стѣнъ романскія полуколонны чередуются съ античными пилястрами. Въ отэнскомъ соборѣ расчлененіе стѣнъ въ античномъ духѣ пилястрами проведено очень послѣдовательно. Въ связи съ этими церквами мы должны здѣсь же указать еще на двѣ сѣверно-бургундскія церкви, географическое положеніе которыхъ выказывается уже въ томъ, что ихъ средніе нефы перекрыты не коробовыми, а крестовыми сводами. Это — вопервыхъ, красивый соборъ въ Лангрѣ, съ еще античнымъ расчлененіемъ стѣнъ посредствомъ пилястръ, и во-вторыхъ, схожая по архитектурѣ съ этими церквами церковь Везелейскаго аббатства, отличающаяся, при нѣсколько сжатыхъ пропорціяхъ внутри, удивительно красивымъ порталомъ. Эти двѣ церкви во многихъ отношеніяхъ уже представляютъ переходъ къ готикѣ.

На границѣ Сѣверной Бургундіи лежитъ также Ситò, родина цистерціанскаго ордена, архитектура котораго растространялась повсюду, куда только ни проникала проповѣдь братіи этого ордена.

http://luci.kiev.ua/

Аббатство Сито̀ было основано въ 1098 г., какъ обитель, филіальная въ отношеніи аббатства Клюни̇̀. Изъ Сито̀ св. Бернардъ Клервоскій проповѣдывалъ второй крестовый походъ; отсюда разсылалъ онъ своихъ посланцевъ по всему міру, здѣсь же были выработаны и строительные принципы цистерціанскаго ордена. Его лозунгомъ были простота и строгость. Цистерціанскія церкви возвратились къ прямолинейно-оканчивающимся хорамъ, снабженнымъ небольшими абсидами, хорамъ старыхъ клюнійскихъ церквей (см. стр. 212). Съ этими послѣдними ихъ роднитъ также отсутствіе крипты подъ хоромъ; кромѣ того, онѣ не имѣли башенъ, эмпоръ, глухихъ аркадъ и фальшивыхъ галерей (трифоріевъ) надъ боковыми нефами. На западной сторонѣ находился низкій открытый притворъ. Орнаментальныя формы ограничивались самымъ необходимымъ, но выполнялись тщательно, въ благородныхъ и простыхъ пропорціяхъ.

Къ сожалѣнію, до насъ не дошло первыхъ бургундскихъ построекъ этого стиля, но что и онѣ имѣли стрѣльчатый коробовый сводъ надъ среднимъ нефомъ, доказываетъ напр. маленькая цистерціанская церковь въ Фонтенэ, въ Бургундіи, принадлежащая, какъ надо полагать, еще первой половинѣ XII столѣтія. Какъ на наилучшій образецъ французскаго цистерціанскаго архитектурнаго стиля второй половины XII столѣтія, должно указать на церковь аббатства Понтиньи̇̀, на границѣ Шампани. Сохранившаяся церковь—новая постройка 1150 г., первоначально имѣвшая прямое окончаніе хора и получившая свой нынѣшній хоровой обходъ съ вѣнцомъ многоугольныхъ капеллъ въ 1180 г. Въ ней вездѣ преобладаетъ крестовый сводъ съ развитой системой нервюръ, упирающихся въ полуколонны столбовъ; преобладаетъ также стрѣльчатая арка, даже въ окнахъ, которыя и въ настоящей сѣверно-французской ранней готикѣ еще нерѣдко заканчиваются полуциркульной дугой. Но, съ другой стороны, въ ней еще нѣтъ опорныхъ арокъ, и окна не занимаютъ всей поверхности стѣны. Дѣйствительно, церковь въ Понтиньи̇̀ представляетъ собою переходную ступень отъ романскаго стиля къ готическому. Все равно, назовемъ ли мы этотъ бургундскій стиль поздне-романскимъ, ранне-готическимъ, или „переходнымъ“,—дѣло не въ названіи; только терминъ „рудиментарная готика“, предложенный для обозначенія этого стиля, нельзя признать вполнѣ удачнымъ.

На ряду со всѣми церковными сооруженіями, съ которыми мы познакомились, какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ Франціи, тамъ сохранились кое-какія гражданскія постройки, относящіяся къ занимающему насъ времени (напр. въ Клюни̇̀ и въ Коссадѣ); но ближайшее ихъ разсмотрѣніе завело бы насъ слишкомъ далеко.

Еще разъ окидывая взоромъ всю область романскаго зодчества Южной Франціи, мы убѣждаемся, какъ мало въ этомъ богатомъ, благородномъ по формамъ и экспрессивномъ искусствѣ содержится того, что въ Германіи разумѣютъ подъ романскимъ стилемъ въ тѣсномъ смыслѣ

http://luck.kiev.ua/

слова. Связь этого искусства съ античнымъ сохраняется какъ въ цѣломъ, такъ и въ частностяхъ. Приэтомъ, относительно Южной Франціи, такъ же, какъ и относительно Италіи, мы считаемъ болѣе правильнымъ говорить о непрерывной преемственности античныхъ традицій, достигшихъ теперь новаго расцвѣта, чѣмъ объ ихъ возрожденіи. Хотя романское искусство Южной Франціи отдѣляютъ отъ римскаго искусства цѣлые вѣка варварскаго пониманія античныхъ формъ, однако въ это переходное время единственнымъ стремленіемъ было—созидать дальше на античномъ основаніи. Не сохранилось только промежуточныхъ ступеней. То новое, средневѣковое, что̀, на ряду со старыми формами, проглядываетъ въ южно-французской архитектурѣ разсматриваемаго времени, притекало въ нее съ сѣвера Франціи, пропитаннаго германскими элементами.

Б. Романская пластика Южной Франціи.

Въ романскую эпоху пластика снова вернулась къ монументальнымъ задачамъ, которыя въ эпоху ранняго средневѣковья, подъ вліяніемъ ранне-христіанскаго и византійскаго воззрѣній на искусство, были брошены ею; болѣе того, средневѣковая пластика, постоянно поднимаясь отъ скромныхъ начатковъ къ полнотѣ, богатству и великолѣпію скульптурнаго декорированія гигантскихъ готическихъ соборовъ, понимала эти задачи въ нѣкоторомъ отношеніи еще шире, чѣмъ классическая древность. Тогда какъ античная пластика искала монументальнаго величія и находила его въ томъ, чтобы были правильно заполнены отведенныя для нея свободныя поверхности зданія, фасадная скульптура зрѣлаго средневѣковья, черпавшая свое содержаніе преимущественно изъ богослуженія и изъ мистерій, до такой степени сросталась съ отдѣльными плитами, входившими въ составъ наружной отдѣлки зданія, что стиль нетолько ея композицій, но и отдѣльныхъ ея фигуръ, нерѣдко обусловливался формой даннаго камня, которая, въ свою очередь, зависѣла отъ его архитектурнаго назначенія.

Средневѣковая скульптура фасадовъ и порталовъ, въ пору высшаго своего развитія покрывавшая громадныя зданія тысячами роскошныхъ, искусно размѣщенныхъ статуй во весь ростъ, какъ стоящихъ, такъ и сидящихъ, множествомъ барельефовъ и горельефовъ, самымъ тѣснымъ образомъ связанныхъ съ архитектурными элементами, является великолѣпной и самобытной отраслью западной художественной дѣятельности. Послѣднее въ особенности не должно упускать изъ вида, когда принимаютъ, что формы этой скульптуры все еще отзываются въ своихъ частностяхъ греко-римскимъ искусствомъ, и что при этомъ она во многихъ случаяхъ, въ особенности тамъ, гдѣ недоставало греко-римскихъ образцовъ, прибѣгала къ посредству восточно-христіанскаго, преимущественно византійскаго прикладного искус-

http://kiev.ua/

ства, старательно исполненныя произведенія котораго были распространены и высоко цѣнились на всемъ Западѣ. Отъ нихъ средневѣковая монументальная пластика заимствовала много типовъ и отдѣльныхъ мотивовъ композицій, по нимъ она изучала выдѣлку волосъ и укладку драпировокъ. Но, при переводѣ этихъ деталей въ бо̀льшій масштабъ, она шла уже своими собственными, въ разныхъ странахъ различными путями; по своему же общему характеру, это искусство прямо противоположно византійскому, въ которомъ никогда не существовало монументальной пластики. Переходъ античнаго стиля монументальной скульптуры въ средневѣковый нигдѣ нельзя прослѣдить съ такою наглядностью, какъ во Франціи. Романская фасадная пластика юга Франціи слѣдуетъ еще отпрыскамъ античнаго направленія; на сѣверѣ Франціи сложился, вмѣстѣ съ готикой, и новый монументальный стиль скульптуры. Въ изученіи развитія средневѣковой скульптуры, кромѣ талантливыхъ французскихъ изслѣдователей, каковы Віолле-ле-Дюкъ, Эмерикъ-Давидъ А. де-Бодо̀, Л. Куражо̀, Л. Гонсъ и А. Мариньянъ, участвовали нѣмецкіе ученые, В. Любке, Поль Клеменъ, В. Фёге и др. Фёге поставилъ это изученіе на совершенно новую дорогу, и мы въ своемъ дальнѣйшемъ изложеніи будемъ придерживаться, въ главныхъ чертахъ, выводовъ, къ которымъ пришелъ этотъ ученый, хотя французскіе изслѣдователи еще не соглашаются съ ними.


Евангелистъ Іоаннъ, статуя при порталѣ церкви св Трофима, въ Арлѣ. По В. Фёге.

Начатки монументальнаго стиля средневѣковой скульптуры надо искать въ Провансѣ; именно здѣсь, гдѣ не было недостатка въ пластическихъ произведеніяхъ поздне-римской и ранне-христіанской эпохи, эти начатки, естественнымъ образомъ, примыкаютъ къ поздней античной скульптурѣ. Самыми важными произведеніями обладаетъ Арль. Статуи апостоловъ въ сѣверномъ крылѣ галереи клуатра при церкви св. Трофима, принадлежащія началу XI столѣтія, еще близко подходятъ къ поздне-античному стилю. Это доказываютъ, между прочимъ, еще свободное исполненіе волосъ и укладка драпировокъ. Затѣмъ достойны вниманія скульптуры портала той же церкви, исполненныя, вѣроятно, около 1150 г., хотя часто ихъ относятъ къ болѣе позднему времени. Въ тимпанѣ изображенъ Спаситель, сидящій на престолѣ посреди символовъ евангелистовъ; на архитравѣ дверей—двѣнадцать сидящихъ апостоловъ. На стѣнахъ, подлѣ портала, помѣщены съ той и другой стороны большія, въ натуральную величину, изваянія апостоловъ (см. рис. на этой стр.) и святыхъ, выполненныя высокимъ рельефомъ; надъ ними тянется рельефный фризъ съ изображеніями библейскихъ сюжетовъ. Подобно тому, какъ архитектурныя формы этого портала имѣютъ античный характеръ, такъ и его скульптура носитъ на себѣ античный отпечатокъ. Мужская

фигура на цоколѣ, очевидно, скопирована съ фигуры нагого юноши на одномъ римскомъ саркофагѣ, въ музеѣ Арля (см. рис. на этой стр.). Сравненіе фигуръ апостоловъ въ галереѣ клуатра съ апостолами на фасадѣ показываетъ, какъ средневѣковое искусство въ нѣкоторыхъ случаяхъ инстинктивно возвращалось къ архаизму древне-греческаго искусства. Букли и пряди волосъ снова становятся схематичными, укладка драпировокъ — болѣе мелочной, красивой и изысканной.

Подобныя пластическія украшенія покрываютъ три портала церкви сосѣдняго Сенъ-Жильскаго аббатства, фасадъ котораго—совершенно въ характерѣ фасадовъ эпохи Возрожденія. И здѣсь на тимпанѣ средняго портала изображенъ Христосъ между четырьмя символами евангелистовъ, на тимпанѣ лѣваго портала — Богоматерь, сидящая на тронѣ, на тимпанѣ праваго портала — Распятіе. Роскошныя пластическія украшенія простѣнковъ связываются въ одно цѣлое колоннами, капители которыхъ орнаментированы отчасти фигурами животныхъ и ангеловъ. Фёге приводитъ вѣскія доказательства въ пользу того, что фасадъ сенъ-жильской церкви сооруженъ позже фасада арльской церкви св. Трофима. Оба они служатъ блестящимъ свидѣтельствомъ силы, достигнутой провансальской скульптурой въ XII столѣтіи.



Фигура притвора въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ (а) и фигура на одномъ античномъ саркофагѣ, въ арльскомъ музеѣ (б). По Фёге.

Въ Лангедокѣ, особенно въ Тулузѣ и Муассакѣ, параллельное провансальскому развитіе монументальной пластики, которое здѣсь, правда, съ самаго начала дальше отклонялось отъ древней традиціи и позволяетъ кое-гдѣ въ частностяхъ видѣть болѣе явственно отраженіе въ немъ византійскаго вліянія, можетъ быть прослѣжено уже съ 1100 года. Изъ произведеній ранней тулузской школы, прежде другихъ заслуживаютъ упоминанія скульптуры, украшающія собою церковь св. Петра, въ Муассакѣ. Наиболѣе античный характеръ имѣютъ фигуры святыхъ на столбахъ. Затѣмъ достойны вниманія мраморныя скульптуры въ хоровомъ обходѣ церкви св. Сернина, въ Тулузѣ; изображеніе Спасителя на престолѣ, окруженное овальнымъ нимбомъ, особенно хорошо характеризуетъ болѣе низкую рельефность и болѣе варварскій языкъ формъ, отличающіе раннюю тулузскую школу отъ провансальской. Складки на плотно облегающихъ тѣло одеждахъ обозначены совсѣмъ схематично; „повсюду — говоритъ Фёге — повторяется одна и та же орнаментальная схема лица: глаза, обведенные кругами, будто они

въ очкахъ, длинный прямой носъ съ изуродованными ноздрями, по большей части, крошечныя уши, пухлыя щеки, схематичные, заплетенные въ косички волосы".

Отъ ранней тулузской школы произошла позднѣйшая, главныя произведенія которой — скульптуры южнаго портала церкви св. Сернина, въ Тулузѣ, западнаго портала церкви св. Петра, въ Муассакѣ, и притвора той же церкви. Въ притворѣ муассакской церкви, подъ рельефными фризами, на которыхъ изображены эпизоды юности Спасителя, помѣщены на одной сторонѣ большія аллегорическія фигуры „добродѣтелей", а на другой—„смертные грѣхи" и ожидаемыя наказанія за нихъ. Надъ дверями представленъ сидящій на престолѣ Христосъ съ четырьмя евангелистами и двадцатью четырьмя апокалипсическими старцами; на косякахъ — апостолы Петръ и Павелъ, два пророка и три пары львицъ, стилизированныхъ въ восточномъ родѣ. Рельефъ—болѣе высокій, чѣмъ въ ранней тулузской школѣ, головы, при всей своей грубости, свѣжѣе и выразительнѣе, въ одеждахъ—больше движенія, онѣ богаче складками и пышнѣе. Отъ этихъ произведеній уже вѣетъ жизнью и драматизмомъ.

Представителемъ третьяго, еще болѣе поздняго направленія тулузской школы является мастеръ Гилабертъ. Его имя выставлено на двухъ изъ двѣнадцати статуй апостоловъ, находившихся нѣкогда въ тулузскомъ соборѣ, а теперь хранящихся въ тамошнемъ музеѣ. Шесть статуй апостоловъ, вышедшихъ изъ подъ его рѣзца, свидѣтельствуютъ о томъ, что онъ постепенно освобождался отъ грубыхъ привычекъ старой школы и переходилъ къ болѣе стильной манерѣ, къ болѣе стройнымъ пропорціямъ и къ болѣе красивымъ мотивамъ драпировки. Въ этихъ произведеніяхъ выказывается характерная для средневѣковой пластики зависимость скульптурныхъ формъ отъ архитектурныхъ элементовъ, отъ „глыбы камня"; вмѣстѣ съ тѣмъ, въ деталяхъ замѣтно изученіе византійскаго прикладного искусства. Былъ ли Гилабертъ обязанъ своимъ направленіемъ, какъ полагаетъ Фёге, сѣверу, а именно шартрской школѣ, съ которой мы познакомимся вскорѣ, или же это направленіе развилось въ Тулузѣ самостоятельно,—вопросъ, рѣшить который мы не беремся.

Иной характеръ монументальная каменная скульптура XII вѣка получила въ сѣверныхъ частяхъ старой Аквитаніи. Ея формы здѣсь тяжелѣе, а содержаніе отличается бо̀льшимъ мистицизмомъ и фантастичностью. Главные памятники этого стиля — скульптуры ангулемскаго собора, церкви Богоматери Великой (Nôtre Dame la Grande), въ Пуатье, и церкви св. Николая, въ Сиврэ. Фасады этихъ церквей покрыты сплошь, въ нѣсколько ярусовъ, фальшивыми циркульно-арочными галереями; мѣстами встрѣчаются и стрѣльчатыя арки. Въ нишахъ, образуемыхъ арками, стоятъ статуи; въ другихъ частяхъ помѣщены рельефы историческаго содержанія. Лиственный орнаментъ, подражающій античнымъ формамъ, перемѣшанъ съ баснословными животными и человѣческими фигурами.

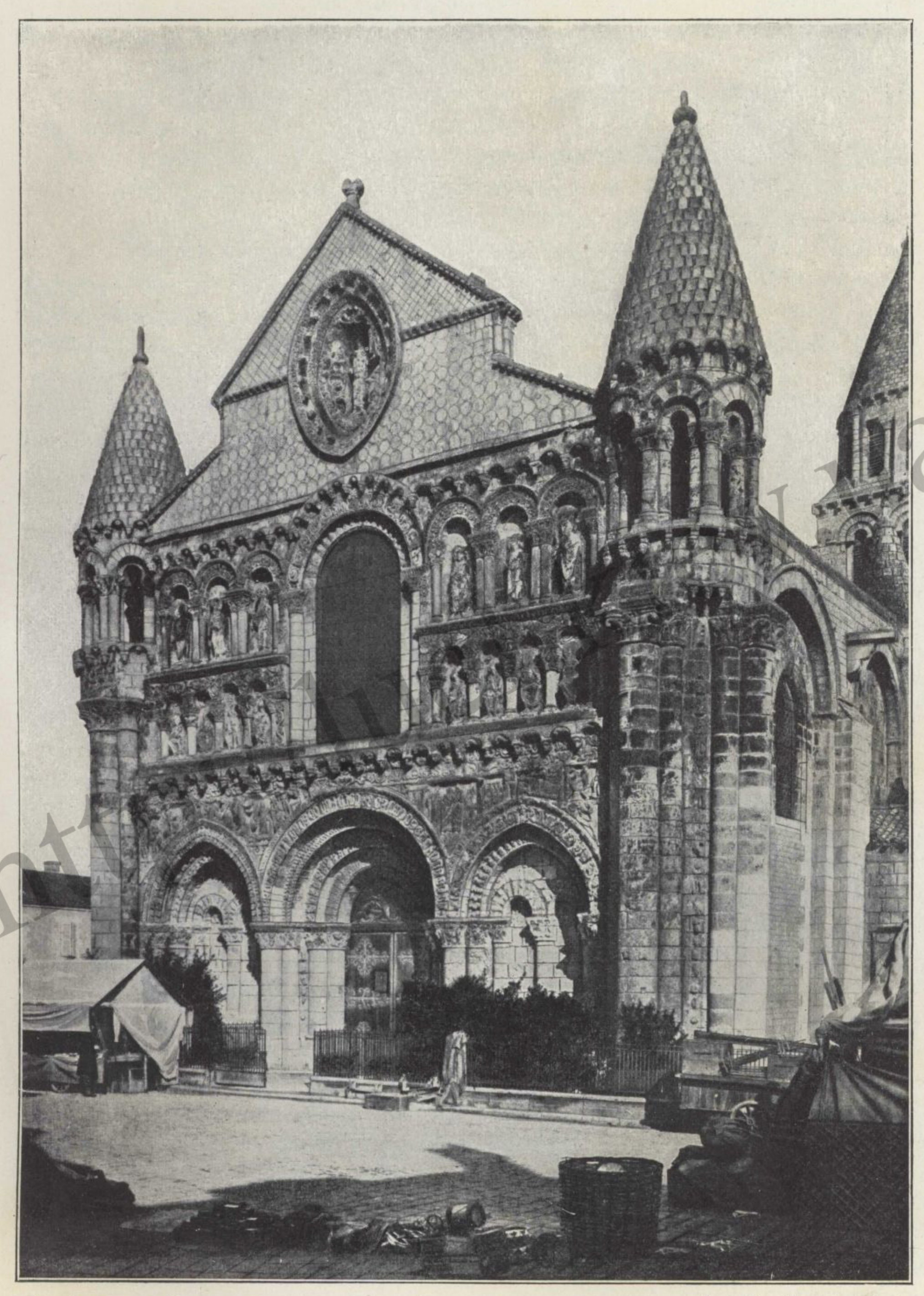
http://luci.kiev.ua/

Всего лучше распредѣлены скульптурныя украшенія на фасадѣ ангулемскаго собора; изъ его обильнаго пластическаго убранства можно составить изображеніе Страшнаго Суда. Болѣе фантастична скульптурная декорація фасада церкви Богоматери Великой, въ Пуатье (см. табл. 17); ея содержаніе, какъ полагаетъ Тюльенъ-Дюранъ,—рождественская мистерія. Фигуры коротки и неуклюжи, но въ отдѣльныхъ чертахъ не лишены экспрессіи и оживленности. „Манера, въ которой исполнены всѣ эти скульптуры — говоритъ Дегіо, — характеризуется тѣмъ, что свойственное прикладному искусству пониманіе формъ, воспитанное на рѣзныхъ изъ слоновой кости и на золотыхъ чеканныхъ издѣліяхъ, перенесено въ произведенія монументальнаго масштаба“.

Въ фасадѣ сиврэйской церкви особенно любопытенъ средній порталъ. Архивольты его четырехъ расширяющих ся наружу арокъ усажены—быть можетъ, впервые — человѣческими фигурами, которыя, вопреки законамъ статики, слѣдуютъ круглотѣ арки, такъ что фигуры, помѣщенныя въ вершинѣ, кажутся падающими внизъ. Это своеобразное украшеніе порталовъ, отсутствующее въ романскомъ стилѣ Прованса и Бургундіи, играло впослѣдствіи въ готикѣ столь же важную, какъ и малоэстетичную роль.

Наконецъ, совершенно другой характеръ имѣетъ бургундская церковная пластика, находившаяся, какъ надо полагать, подъ вліяніемъ клюнійскаго направленія. Въ отношеніи содержанія, она отличается строгой церковностью и заботой о внутренней правдѣ, въ отношеніи компоновки сюжетовъ — ясностью и наглядностью, въ отношеніи формъ — нѣкоторымъ стремленіемъ къ благородству и изяществу. Однако къ благородству головъ присоединяются невѣрность пропорцій, угловатость, излишняя живость движенія сильно вытянутыхъ фигуръ и манерность, часто неправдоподобная волнистость драпировокъ. Но, по своей зависимости отъ архитектурныхъ пропорцій, также и бургундская церковная пластика разсматриваемой эпохи уже представляетъ переходъ къ ранней готикѣ. Понятіе объ этомъ стилѣ можно составить себѣ лучше всего по скульптурному убранству фасадовъ отенскаго собора и церкви везелейскаго аббатства. Широкій тимпанъ главнаго портала отенскаго собора занятъ весьма драматичнымъ изображеніемъ Страшнаго Суда, однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній романскаго искусства во Франціи. Особенно характерно изображеніе взвѣшиванія душъ и борьбы изъ-за нихъ ангеловъ съ діаволами. Но еще великолѣпнѣе украшенъ скульптурами въ первой половинѣ XII столѣтія порталъ притвора въ церкви везелейскаго аббатства. Въ тимпанѣ представленъ Христосъ во славѣ, окруженный поклоняющимися ему апостолами, которымъ даны очень оживленныя позы. На столбѣ, раздѣляющемъ входныя двери пополамъ, помѣщена статуя Іоанна Крестителя, на косякахъ—монументальныя статуи апостоловъ. Старый бургундскій стиль достигаетъ здѣсь своего наивысшаго развитія. Фигуры — чрезчуръ вытянуты и

http://lucl.kiev.ua/



Исторія искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 17. Фасадъ церкви Нотръ-Дамъ-де-Гардъ, въ Пуатье.

По К. Гурлитту.

плотны, ихъ движенiя сильны, но мало естественны; одежды надъ выдающимися частями тѣла собраны въ спирали, развѣвающiеся концы одеждъ закручены. Такъ же условно воспроизведены волосы и бороды апостоловъ. Но внутреннее движенiе, присущее этимъ изваянiямъ, вознаграждаетъ за манерность ихъ деталей.

Въ скульптурахъ, украшающихъ порталы боковыхъ фасадовъ буржскаго собора, совмѣстно съ бургундскимъ влiянiемъ выказывается и сѣверно-французское влiянiе (Шартръ, Ле-Манъ), хотя Буржъ лежитъ къ югу отъ Луары. Въ двухъ царицахъ южнаго портала мы узнаемъ „Церковь“ и „Синагогу“, которыя, по мнѣнiю П. Вебера, являются здѣсь уже не какъ „Церковь изъ язычниковъ“ и „Церковь изъ обрѣзанныхъ“ раннехристiанскаго искусства, а какъ олицетворенiя враждебныхъ другъ другу христiанства и iудейства. Въ тимпанѣ изображено Поклоненiе волхвовъ. Во внутреннихъ уступахъ портала статуи чередуются съ орнаментированными колоннами.

Послѣ половины XII столѣтiя во всей французской монументальной пластикѣ совершается переходъ къ направленiю, уже близкому къ готическому. Принимая въ разсчетъ взаимодѣйствiе влiянiй, трудно сказать, гдѣ самые первые начатки этого направленiя. Какъ въ архитектурѣ, такъ и въ скульптурѣ, движенiе, отвѣчавшее духу времени, приводило во многихъ мѣстахъ одновременно къ сходственнымъ результатамъ.

Бури, освобождавшiя человѣчество отъ средневѣковыхъ предразсудковъ, едва ли въ какой-либо другой странѣ смели такъ много художественныхъ произведенiй средневѣковья, какъ во Францiи. Поэтому, и въ южной части этой страны, и въ Бургундiи сохранилось отъ романской эпохи сравнительно небольшое количество памятниковъ чистой и прикладной скульптуры — гробницъ, мощехранительницъ, досокъ книжныхъ переплетовъ, церковныхъ подсвѣчниковъ и всякаго рода пластическихъ подѣлокъ. Только изъ письменныхъ источниковъ намъ извѣстны такiя произведенiя, какъ гробница св. Фронта, въ Перигё, которую въ 1077 г. монахъ Гюинаманъ украсилъ скульптурами, возбуждавшими общее удивленiе, и гробница св. Лазаря въ церкви его имени, въ Отенѣ, декорированная въ 1178 г. монахомъ Мартиномъ. Сохранилось же, въ малодоступной церкви аббатства Фонтевро̀ (см. выше, стр. 217), нѣсколько гробницъ англо-французскихъ королей изъ дома Анжу-Плантагенетовъ: въ спокойной дремотѣ покоются на своихъ каменныхъ ложахъ Генрихъ II († 1189 г.) и его супруга, Элеонара Гюеннская († 1199 г.); черты ихъ лицъ вообще благородны, хотя и лишены индивидуальной характеристики; одежда короля образуетъ жесткiя, тугiя, но болѣе натуральныя складки, чѣмъ одежда королевы, уложенная болѣе безпокойно, уже въ духѣ позднѣйшаго времени. Величаво-прекрасно лицо Ричарда Львиное Сердце († 1199 г.); но въ надгробномъ изваянiи Изабеллы Ангулемской, супруги Iоанна I, умершей въ 1248 г., уже замѣтно стремленiе, хотя еще и безуспѣшное, къ новой манерѣ

http://nlr.kiev.ua/

изображенія. Лучшія произведенія романскаго прикладного искусства Южной Франціи, а именно, бронзовыя и золотыя издѣлія, уцѣлѣли какимъ-то чудомъ въ церковной ризницѣ конкскаго аббатства (въ Аверонск. департ.). И здѣсь вездѣ романскій языкъ формъ ведетъ свое начало отъ антика, мотивы котораго нерѣдко плохо поняты, но еще чаще умышленно переиначены съ цѣлью болѣе компактнаго заполненія пространства и болѣе тѣсной связи элементовъ между собою.

B. Романская живопись. — Романская живопись Южной Франціи.

Съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ церкви, стѣнная живопись находила въ нихъ для себя примѣненіе. Въ противоположность другимъ воззрѣніямъ, мы полагаемъ, что средневѣковая монументальная живопись вездѣ, за исключеніемъ отдаленныхъ странъ, развивалась изъ собственнаго прошлаго, въ которомъ, правда, нѣкоторыми изъ своихъ первоначальныхъ художественныхъ цикловъ она обязана миніатюрной живописи. Мы не отрицаемъ случайнаго вліянія восточной и западной миніатюры также на дальнѣйшее иконографическое развитіе стѣнной живописи. Но, что касается до стиля, то ей не было надобности, подобно монументальной пластикѣ, учиться у прикладного искусства. Намъ кажется совершенно недопустимымъ, напр., предположеніе, что нарисованныя аркады и ковровые фоны появились въ миніатюрной живописи раньше, чѣмъ въ стѣнной. Внутренность романскихъ церквей была всецѣло разсчитана на красочную эффектность. Мраморныя мозаики неяркихъ тоновъ покрывали собою ихъ полы; нижнія части стѣнъ завѣшивались дорогими ткаными или вышитыми коврами, а иногда просто раскрашивались въ подражаніе коврамъ; верхнія части были украшаемы многофигурными изображеніями. Цвѣтныя стекла въ окнахъ хора и западнаго фасада увеличивали колоритную декоративность внутренности храма. Однако, повидимому, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ это красочное убранство романскихъ церквей выполнялось вполнѣ послѣдовательно. Громадное число относящихся сюда художественныхъ произведеній погибло для насъ безслѣдно, и мы принуждены довольствоваться тѣмъ немногимъ, что въ послѣднюю сотню лѣтъ появилось на свѣтъ изъ-подъ слоевъ штукатурки для того, чтобы быть предметомъ изслѣдованія. Въ отношеніи содержанія, церковная стѣнная живопись разсматриваемой эпохи обнимала всю библейскую исторію, всѣ житія святыхъ и средневѣковыя аллегоріи, часто, но далеко не всегда, изображая ихъ такъ же, какъ они изображались въ богослуженіи словами, а въ мистеріяхъ—драматическимъ дѣйствіемъ. Что касается до выполненія, эта живопись попрежнему пользовалась контурнымъ рисункомъ, слабо моделированнымъ и почти плоско иллюминированнымъ красками, — рисункомъ на одноцвѣтномъ, чаще всего синемъ, но иногда также полосатомъ, узорчатомъ или звѣздчатомъ фонѣ. Эта плоскостность изображенія, зависѣвшая

http://ruthenia.kiev.ua/

наполовину отъ технической неумѣлости художниковъ, оказалась сколь нельзя болѣе благодарной при украшеніи большихъ стѣнныхъ поверхностей картинами, на которыя приходилось смотрѣть издали.

Въ частности, знаніе формъ человѣческаго тѣла стояло на низкомъ уровнѣ. Обыкновенно пропорціи невѣрны, раккурсы ошибочны, попытки обозначить или разграничить отдѣльные мускулы совершенно безуспѣшны. Стремленіе дѣлать лица экспрессивными часто даетъ въ результатѣ только гримасы; но жесты нерѣдко выразительны, и это сообщаетъ композиціямъ, какъ обыкновенно ни вялы сами по себѣ тѣлодвиженія, нѣкоторую оживленность. Любовь къ аксессуарамъ совершенно исчезла. Отъ ландшафтныхъ заднихъ плановъ, извѣстныхъ еще ранне-христіанскому искусству, остались только кое-гдѣ отдѣльныя зданія, изображенныя въ невозможномъ видѣ, или деревья, превратившіяся въ стебли съ большими, фантастическими одиночными листьями. Но было бы неправильно мѣрить эти картины масштабомъ нынѣшняго изученія натуры: ихъ болѣе символическій, чѣмъ чувственный, языкъ формъ стремится и можетъ доставлять значительному духовному содержанію только декоративную внѣшность; этотъ декоративный характеръ романской стѣнной живописи такъ тѣсно связанъ съ архитектурными формами, что въ ея лучшихъ образцахъ, при всѣхъ отдѣльныхъ ихъ недостаткахъ, проглядываетъ новый стиль, производящій новое впечатлѣніе.

Не менѣе ясно, чѣмъ въ настоящихъ стѣнныхъ картинахъ, выказывается это въ орнаментальной живописи, играющей важную роль въ обрамленіяхъ и бордюрахъ фигурныхъ изображеній и въ заполненіи отдѣльныхъ пространствъ. Меандръ все еще не устарѣлъ, но къ нему присоединяются новые мотивы изломанной волнистой или складочной ленты. Шнуръ перловъ попрежнему остается однимъ изъ любимыхъ мотивовъ, но часто превращается въ полосу, усаженную бѣлыми точками. Продолжаютъ встрѣчаться волнообразныя линіи въ греческомъ родѣ, но нѣтъ недостатка и въ рядахъ завитковъ въ видѣ буквы S и въ другихъ формахъ. Среди лиственныхъ орнаментовъ, главную роль попрежнему играетъ аканѳъ, крайне разнообразно варьируемый; снова появляется и древняя пальметта, но уже новаго рисунка. Къ этимъ мотивамъ присоединяются фантастическія человѣческія и животныя фигуры, а равно и геометрическіе узоры всевозможнаго рода. Особенно любопытны восточные мотивы „ковроваго стиля". Новое зодчество сливаетъ все это въ одну общую, своеобразную орнаментику.

Знакомство съ романской стѣнной живописью Франціи значительно облегчилось послѣ выхода въ свѣтъ капитальнаго, снабженнаго рисунками въ краскахъ, сочиненія Желй-Дидо̀ и Лафиллѐ. Она развилась также изъ предшествовавшаго ранне-средневѣковаго искусства. Но въ отношеніи къ ней граница Луары не имѣетъ такого значенія, какъ относительно архитектуры и скульптуры. Хотя главный очагъ французской живописи разсматриваемой эпохи находился въ про-

винціи Пуату, слѣдовательно, южнѣе Луары, однако живопись эта развѣтвилась отсюда во всѣ стороны.

Къ началу XII столѣтія относится стѣнопись баптистерія въ Пуатье (Temple de St. Jean). Христосъ изображенъ въ эллиптическомъ нимбѣ; Онъ стоитъ въ торжественной позѣ, между летящими ангелами. Подъ Нимъ, съ обѣихъ сторонъ помѣщены сильно вытянутыя фигуры святыхъ, стоящихъ на волнистыхъ облакахъ; ихъ тѣлодвиженія совершенно искажены. Надъ Спасителемъ тянется полоса меандра, подъ Нимъ — фризъ изъ пальметтъ. Преобладающія краски — желтая и красная, фонъ — свѣтлый.

Приблизительно къ тому же времени относится знаменитая роспись стѣнъ внутри церкви Сенъ-Савэнъ (см. стр. 217). Здѣсь, самыя древнія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самыя лучшія фрески находятся на сводахъ притвора (сцены изъ Апокалипсиса) и продольнаго корпуса (ветхозавѣтныя сцены). Въ числѣ первыхъ изъ этихъ фресокъ, широтой замысла отличается въ особенности изображеніе битвы архангела Михаила, скачущаго на бѣломъ конѣ, съ дракономъ (см. рис. на этой стр.), въ числѣ вторыхъ—сотвореніе звѣздъ Богомъ-Отцомъ, бросающимъ ихъ въ пространство вселенной. Написаны эти фрески безъ тѣней, отчетливо и плоско. Рисунокъ, отличающійся простотой, составляетъ до нѣкоторой степени противоположность рисунку въ византійскомъ искусствѣ.



Битва архангела Михаила съ дракономъ, стѣнная картина въ церкви С.-Савэнъ. По П. Жели-Дидо и Г. Лафиллѐ

Къ этой росписи близка по стилю стѣнная живопись церкви въ Викѣ (въ деп. Эндры и Луары), относимая къ половинѣ XII столѣтія. Здѣсь, кромѣ событій земной жизни Спасителя, изображена кончи́на міра. Особенной оживленностью общей компоновки, при наивной неуклюжести отдѣльныхъ движеній, отличается Вшествіе Господне во Іерусалимъ (см. табл. 18). И здѣсь надъ избраженіями тянется широкая полоса двойного меандра.

Гораздо болѣе византійскій характеръ имѣетъ стѣнная живопись въ капеллѣ св. Михаила, въ Рокамадурѣ (въ деп. Ло), принадлежащая концу XII столѣтія. Здѣсь лучше всего сохранилось изображеніе Бла-



История искусства. II. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 18. Входъ во Іерусалимъ (вверху) и различные орнаментальные мотивы (внизу), стѣнная живопись церкви въ Викѣ (деп. Эндры и Луары).

По П. Жели-Дидо и Г. Лафиллѐ.

http://luci.kiev.ua/

говѣщенія, написанное на синемъ фонѣ. Справа сидитъ на престолѣ, въ безжизненно-застывшей позѣ, Пресв. Дѣва, со старческими чертами лица, съ угрюмымъ выраженіемъ на немъ; слѣва приближается къ Ней, не касаясь ногами земли, ангелъ, также старообразный и худощавый. Головы и ноги, въ противоположность упомянутымъ выше фрескамъ, моделированы зеленовато-сѣрыми тѣнями, но безъ надлежащаго пониманія формъ.

Уже въ романскую эпоху, во Франціи, какъ и въ другихъ странахъ, украшеніемъ церквей довольно часто служили, кромѣ стѣнной живописи, разноцвѣтныя расписныя стекла въ окнахъ. Исторія живописи на стеклѣ, въ послѣдней четверти XIX столѣтія самостоятельно разработанная въ Англіи Уэстлэкомъ, во Франціи Маньемъ, въ Германіи Ойдтманомъ, еще не пролила полнаго свѣта на возникновеніе этой отрасли искусства. Стеклянныя мозаики, составленныя изъ прозрачныхъ узоровъ, повсюду предшествовали настоящей живописи на стеклѣ, технику которой подробно описалъ около 1100 г. нѣмецкій монахъ-художникъ Теофилъ. Разноцвѣтные куски стекла вырѣзывались сообразно съ контурами фигуръ, подлежавшихъ воспроизведенію, и ихъ края скрѣплялись одинъ съ другимъ посредствомъ свинцовыхъ полосокъ. Для рисунка внутри кусковъ употреблялась коричневая эмалевая краска, называвшаяся шварцлотомъ; будучи наложена болѣе или менѣе густо, она принимала различные оттѣнки. Кромѣ внутреннихъ контуровъ и тѣневыхъ штриховъ, ею часто покрывались также вышеупомянутыя свинцовыя полоски. Восторженные отзывы средневѣковыхъ поэтовъ и писателей не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что въ Южной и Средней Франціи еще въ V, VI и VII столѣтіяхъ церкви были украшаемы цвѣтными стеклянно-мозаичными окнами. Въ памятникахъ нѣмецкой письменности несомнѣнныя указанія на настоящую живопись на стеклѣ встрѣчаются еще въ IX-мъ, во французскихъ — въ X-мъ столѣтіяхъ.

На югѣ Франціи сохранилось небольшое количество расписныхъ стеколъ болѣе древнихъ, чѣмъ относящіяся приблизительно къ 1198 г. великолѣпныя окна абсиды въ соборѣ св. Петра, въ Пуатьѣ. Здѣсь, на главной картинѣ представлено Распятіе, на другихъ изображены эпизоды изъ жизни апостола Петра и св. Лаврентія. Господствующіе густые красные и синіе тона проливаютъ волшебный свѣтъ въ хоровую часть собора.

Миніатюрная живопись, игравшая въ разсматриваемый періодъ времени во Франціи столь же важную роль, какъ и въ остальной Европѣ, испытала въ этой странѣ между 1050 и 1250 годами значительныя измѣненія. Богатство и сочность красокъ каролингской гуаши сначала смѣнились сухимъ контурнымъ рисункомъ, иллюминированіе котораго часто ограничивалось красными пятнами на щекахъ изображенныхъ

http://lucl.kiev.ua/

лицъ, или заполненіемъ главныхъ междуконтурныхъ пространствъ тонкимъ слоемъ краски. Лишь мало-по-малу становятся снова общеупотребительными густо-кроющія краски, правда, никогда не выходившія совсѣмъ изъ употребленія, а вмѣстѣ съ ними, около 1200 г., появляется въ западной книжной живописи золотой фонъ. Часто художественно украшены только заглавныя буквы, заполняющія теперь собою иногда цѣлую страницу; въ такомъ случаѣ, въ нихъ обыкновенно крайне затѣйливымъ образомъ переплетаются фантастическія животныя и человѣческія фигуры. Но и таблицы каноновъ, и настоящія иллюстраціи на сюжеты изъ текста занимаютъ миніатюристовъ не меньше, чѣмъ въ предыдущую, эпоху. Гольдшмидтъ прослѣдилъ ходъ развитія миніатюрной живописи по отдѣльнымъ школамъ въ отношеніи Псалтирей. Во Франціи главнымъ центромъ книжной живописи уже въ это время сдѣлался Парижъ; однако и югъ Франціи принималъ довольно дѣятельное участіе въ воздѣлываніи этой старой, столь необходимой тогда отрасли искусства. Стиль времени упадка выказывается въ относящейся еще къ XI столѣтію Библіи изъ церкви св. Марціала, въ Лиможѣ, хранящейся въ Парижской Національной Библіотекѣ (№ 8). Изображенія, помѣщенныя внутри иниціаловъ, отличаются въ этой рукописи до нѣкоторой степени строгостью и трезвостью. Переходное мѣсто занимаетъ написанный около 1100 г. Комментарій къ Откровенію ап. Іоанна, происходящій изъ Ландъ и принадлежащій теперь той же библіотекѣ (№ 8878). Обезьяна и лисица въ украшенной лиственнымъ орнаментомъ и ременной плетенкой прописной буквѣ А снабжены подписями ихъ названій, какъ-будто художникъ боялся, что безъ этихъ надписей не узнаютъ изображенныхъ имъ звѣрей. Древнѣйшій во Франціи образецъ миніатюры съ золотымъ фономъ представляетъ, по Лекуа-де-ла-Маршу, изображеніе Богоматери въ „Литургіи и Хроникѣ монастыря Клюни" — рукописи 1188 г., хранящейся въ библіотекѣ церкви Сенъ-Мартенъ-дэ-Шанъ (№ 35). На золотомъ фонѣ изображено въ этой рукописи Преображеніе Господне; ученики Христовы представлены въ свѣтло-зеленыхъ одеждахъ и, какъ замѣтилъ еще Вагенъ, съ закрытыми глазами, какъ бы они ослѣплены неземнымъ свѣтомъ.

На ряду съ живописью миніатюръ, процвѣтала особая вѣтвь прикладного искусства—*эмалевая живопись*, главнымъ центромъ которой во Франціи, въ концѣ романской эпохи, сдѣлался Лиможъ. Изъ древне- и ново-восточной эмали на золотѣ, съ рисункомъ, образуемымъ тонкими перегородками изъ золотой проволоки (перегородочная эмаль, émail cloisonné, см. выше, стр. 92), съ давнихъ поръ развилась въ Средней Европѣ эмаль на неблагородномъ металлѣ, въ которомъ вынимались предназначенныя для заполненія цвѣтнымъ стекляннымъ сплавомъ поля или контуры (выемчатая эмаль, émail champlevé). *Выемчатая эмаль* позднероманской эпохи, въ томъ состояніи, до котораго она развилась, вѣроятно, одновременно на Рейнѣ и въ Лотарингіи и была занесена во вре-

http://kiev.ua/

мена аббата Сюжѐ (1145; ср. стр. 240) лотарингскими мастерами въ Сенъ-Денѝ, а оттуда въ Лиможъ, чаще всего была эмаль на мѣди. Нерѣдко, въ особенности въ нѣсколько болѣе позднюю пору, изображенныя фигуры оставались неэмалированными, а покрывались эмалью только фоны, одежды, гербы и другія околичности. Такимъ способомъ украшались различные предметы церковной утвари: сосуды, переднія доски алтарей, мощехранительницы и пр. Лиможъ, какъ доказано изслѣдованіями Лабарта и Рюпэна, сдѣлался мѣстомъ производства этой эмали во Франціи только съ конца XII столѣтія. Къ этому столѣтію относятся, напр., двѣ пластинки отъ реликварія св. Стефана, изъ Мюрѐ, хранящіяся въ музеѣ Клюнѝ, въ Парижѣ, и блещущая роскошными красками доска Готфрида Плантагенета, въ ле-манскомъ соборѣ. Переходному времени отъ XII-го къ XIII-му столѣтію принадлежитъ великолѣпная, украшенная уже фигурами рельефной работы луврская чаша — произведеніе, какъ гласитъ надпись на ней, лиможскаго мастера Г. Альпэ. Эти издѣлія свидѣтельствуютъ о томъ, что средневѣковые мастера уже умѣли облагораживать такимъ образомъ блескъ металла при помощи скульптуры и живописи, пущенныхъ въ дѣло соотвѣтственно техникѣ металлическихъ работъ, и приэтомъ выказывали въ краскахъ удивительное чувство стильности.

2. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Сѣверной Франціи, приблизительно, съ 1050 по 1250 г.

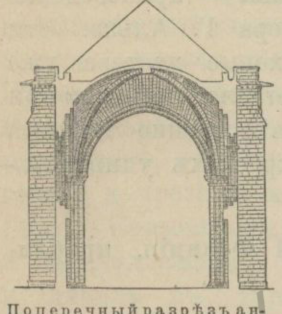
А. Архитектура.

Тогда какъ классическое вѣяніе, усиленное непосредственнымъ вліяніемъ восточнаго искусства, распространялось, какъ мы видѣли выше, отъ французскихъ береговъ Средиземнаго моря, на которыхъ греки и римляне еще въ раннюю пору смѣшались съ древними галлами, до лѣваго берега Луары,—съ другой стороны, отъ береговъ Ламанша, гдѣ осѣли германскіе норманны, превратившіеся къ разсматриваемому нами времени во французовъ, шло, проникая до праваго берега Луары, другое теченіе, болѣе грубое, суровое, но болѣе богатое задатками творчества. Въ зодчествѣ этой сѣверной половины Франціи плоско-покрытая базилика подверглась значительнымъ и оригинальнымъ преобразованіямъ еще около 1000 г. Рѣшительное вліяніе имѣла на это много разъ упоминавшаяся новая церковь св. Мартина, въ Турѣ (997—1014). Правда, соборъ св. Маврикія, въ Анжерѣ, ле-манскій соборъ, церковь аббатства св. Бенедикта (Сенъ-Бенуа-сюръ-Луаръ) и многія другія церкви луарской долины, въ архитектурѣ которыхъ отражалось вліяніе церкви св. Мартина, не сохранились въ видѣ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ. О церкви Сенъ-Ремѝ, въ Реймсѣ (1005—1049), одной изъ самыхъ огромныхъ ранне-романскихъ построекъ въ Сѣверной Франціи, по формѣ своего хора близко походящей на турскую церковь св. Мартина, мы уже говорили (см. стр. 118). Ея пятинефный продольный корпусъ, первоначально

http://ucl.kiev.ua/

имѣвшій покрытіе съ незамаскированными стропилами, пересѣченъ трехнефнымъ трансептомъ. Хоръ реставрированъ въ готическомъ стилѣ, равно какъ и фасадъ, башни котораго, однако, сохранили свою романскую раздѣлку.

Въ Анжерѣ, въ XII столѣтіи, мѣсто древняго трехнефнаго собора съ плоскимъ покрытіемъ заняла новая, однонефная церковь, близко напоминающая собою однонефныя купольныя постройки Аквитаніи (см. стр. 214)' ея планъ имѣетъ видъ большого правильнаго латинскаго креста; ея единственный нефъ подраздѣленъ на квадратныя части, изъ которыхъ каждая осѣнена, вмѣсто круглаго купола, куполообразнымъ крестовымъ сводомъ съ нервюрами (см. рис. на этой стр.); эти своды опираются на столбы, расчлененные выступами и полуколоннами. По своему общему виду, церковь эта, начатая постройкой въ 1150 г., простая, но ясная, свѣтлая и благородная, производитъ впечатлѣніе ранне-готическаго сооруженія. Изъ подражавшихъ ей южныхъ церквей мы уже знакомы съ соборомъ св. Петра, въ Пуатьѐ (1061 г.; см. стр. 218), зальной системы. Изъ ея подражаній на сѣверѣ слѣдуетъ указать на церковь Богородицы (Нотръ-Дамъ-де-ла-Кутюръ), въ Ле-Манѣ, построенную вмѣсто старой. По характеру внутренней постройки зданія этого рода принадлежатъ еще романскому стилю или, точнѣе сказать, той вѣтви переходнаго стиля, которую называютъ стилемъ Плантагенетовъ по той причинѣ, что ея родиной, какъ и родиной династіи Плантагенетовъ, была провинція Анжу.


Поперечный разрѣзъ анжерскаго собора. По Э. Курруайе.

Нѣкоторыя базилики съ плоскимъ покрытіемъ и со сводчатыми боковыми нефами сохранились въ Бретани. Однако настоящей страной чисто „романскихъ" построекъ въ Сѣверной Франціи надо признать Нормандію—страну тѣхъ сѣверныхъ витязей, которые именно въ разсматриваемое нами время завоевали отсюда Сицилію и Англію. Романская архитектура Нормандіи, подробно изслѣдованная англичаниномъ Галли-Найтомъ и французомъ Рюприкъ-Роберомъ, тогда какъ В. Пиндеръ, въ Германіи, занимался изученіемъ ритмичности внутреннихъ помѣщеній въ созданіяхъ этой архитектуры, имѣетъ связь не только съ нѣмецкой, но и съ ломбардской архитектурой. Упомянутый нами верхне-итальянскій аббатъ Вильгельмъ Иврейскій, въ концѣ Х-го столѣтія трудившійся въ Клюни, соорудившій въ Дижонѣ образцовую романскую церковь (см. выше, стр. 212) и около 1000 г. призванный Ричардомъ II въ Нормандію, гдѣ имъ основано много церквей и монастырей, могъ оказать вліяніе на нормано-французскій архитектурный стиль разсматриваемой эпохи. Приблизительно съ 1050 г. началась блестящая пора норманскаго зодчества, процвѣтавшаго по ту и по другую стороны Ламанша. „Связ-

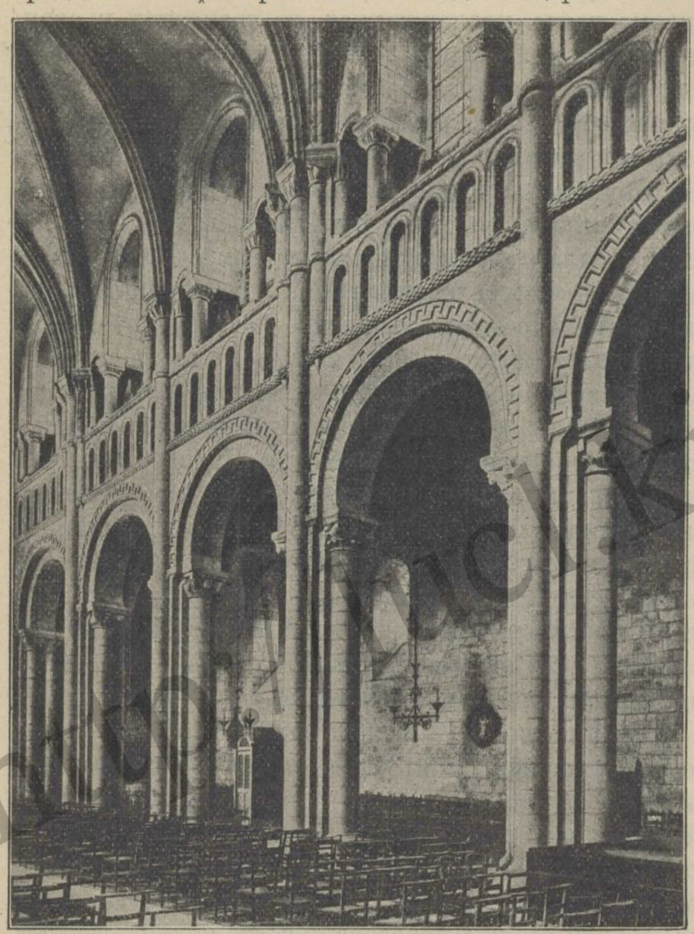
http://luc.kiev.ua/

ный“, т. е. разбитый на строго-опредѣленные, хотя и не всегда правильные квадраты планъ крестообразныхъ норманскихъ базиликъ позволяетъ предполагать, что ихъ строители первоначально имѣли въ виду покрытіе этихъ церквей крестовыми сводами, но что въ рѣшительную минуту имъ не доставало смѣлости примѣнить къ дѣлу выводы изъ ихъ собственной системы. Боковые нефы продолжаются за трансептъ и оканчиваются на восточной сторонѣ прямолинейно, тогда какъ средній нефъ заканчивается съ этой стороны полукруглой нишей хора. Повсюду господствуетъ настоящая полуциркульная арка. Все строеніе кажется трехъэтажнымъ. Аркады боковыхъ нефовъ, крытыя обыкновенно крестовыми сводами, несутъ на себѣ аркады эмпоръ, иногда заключающія въ себѣ двѣ арки меньшаго размѣра. Третій этажъ образуютъ галереи, соединяющія окна въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа одно съ другимъ. Надъ средокрестьемъ обыкновенно высится четырехгранная башня со стройной пирамидальной крышей, а по бокамъ скромнаго западнаго фасада—двѣ другія башни. Расчлененіе плана и самаго зданія—ясно и гармонично, а его внутреннее устройство—даже роскошно. По большей части это—базилики со столбами. Столбы обыкновенно снабжены выступающими впередъ полуколоннами. Отдѣльныя формы—просты, иногда даже сухи. Правда, капители еще подражаютъ коринѳскимъ, но аканѳъ превратился въ нерасчлененные, жесткіе, какъ бы вырѣзанные изъ жести листья. Карнизы большей частью состоятъ изъ маленькихъ кронштейновъ, которые часто покоются на различныхъ, иногда фантастическихъ животныхъ, или на звѣриныхъ маскахъ. Въ орнаментаціи плоскостей и арокъ мотивъ листвы отходитъ совершенно на задній планъ, уступая свое мѣсто рѣзкимъ и хрупкимъ примитивнымъ геометрическимъ формамъ, каковы зигзаги, прямоугольные („стѣнные“) зубы, зубчики, узоръ на подобіе шахматной доски. Къ этимъ мотивамъ присоединяются чешуи, круги и звѣзды. Встрѣчаются также фигуры животныхъ.

Къ числу наиболѣе древнихъ норманскихъ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ принадлежитъ церковь Жюмьескаго аббатства, представляющая въ нынѣшнемъ своемъ видѣ очень эффектную и живописную руину. Еще можно видѣть, что въ ней столбы чередовались съ колоннами. Къ образцовымъ постройкамъ нормано-романскаго стиля принадлежатъ двѣ большія, сооруженныя Вильгельмомъ Завоевателемъ и его супругой церкви въ Канѣ—мужского аббатства св. Стефана, и женскаго аббатства св. Троицы. Первая изъ этихъ церквей вначалѣ имѣла плоское покрытіе, но въ XII столѣтіи получила свои нынѣшніе шестидольные крестовые своды, составляющіе переходъ къ готикѣ. Церковь аббатства св. Троицы своей внутренностью производитъ болѣе цѣлостное впечатлѣніе. Плоскій первоначально потолокъ уступилъ въ ней мѣсто своеобразному крестовому своду, по формамъ среднему между четырехдольнымъ и шестидольнымъ крестовымъ ребернымъ сводомъ (см. рис. на стр. 236). Двѣ башни при фасадѣ и башня надъ средокрестіемъ сохранились, но безъ своихъ вершинъ:

http://lucl.kiev.ua/

ихъ балюстрады принадлежатъ эпохѣ Возрожденія. Изъ менѣе обширныхъ построекъ въ этомъ стилѣ, красиво расположенная на небольшомъ островкѣ церковь въ Монъ-Сенъ-Мишель съ 1112 г. крыта сводами. Между 1114 и 1157 гг. построена хорошо сохранившаяся, перекрытая въ среднемъ нефѣ крестовыми сводами церковь Сенъ-Жоржъ, въ Бошервилѣ, въ которой нормано-романская орнаментика является во всемъ своемъ своеобразіи.



Внутренность церкви Пресв. Троицы въ Канѣ. По К. Гурлиту.

Оригинальнѣе и богаче по своимъ результатамъ, чѣмъ въ какой-либо другой части Франціи, происходило, начиная съ третьяго десятилѣтія XII вѣка, развитіе средневѣковаго зодчества въ Пикардіи и въ Иль-де-Франсѣ. Когда знаменитая церковь аббатства Сенъ Жермэнъ-де-Пре, въ Парижѣ, была въ 1120—1130 гг. перестроена заново, ея средній нефъ все-таки сохранилъ свой плоскій балочный потолокъ; но вскорѣ послѣ того, именно въ этихъ мѣстностяхъ, явились всѣ тѣ новшества, которыя еще много раньше встрѣчались отдѣльно въ самыхъ различныхъ мѣстахъ, но только здѣсь, чрезъ послѣдовательное соединеніе свое въ одно цѣлое, положили начало готическому стилю. Міровое значеніе этотъ стиль получилъ лишь въ слѣдовавшее затѣмъ время, но выработка его конструктивныхъ особенностей происходила въ разсматриваемую эпоху.

Существуетъ, конечно, множество сочиненій, посвященныхъ вопросу о возникновеніи готическаго стиля. Изъ французскихъ изслѣдователей, этимъ вопросомъ занимались, послѣ Віоллѐ-ле-Дюка и Кишерà, въ особенности Антимъ-Сенъ-Поль, Энларъ, Лефеврь-Понталисъ, Гонсъ и

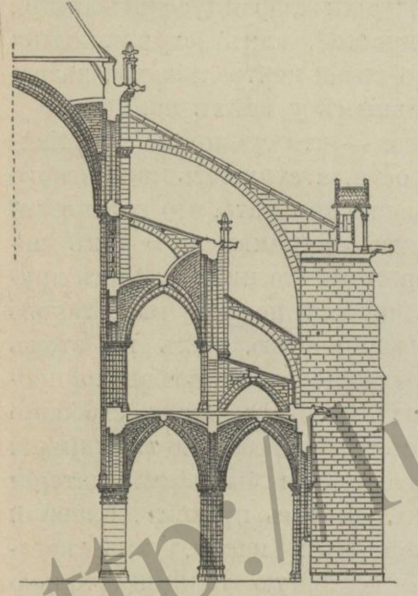
Коруайѐ, а въ Германіи Гуго Графъ, Корнеліусъ Гурлитъ, Г. фонъ-Бецольдъ и Г. Дегіо. Капитальное сочиненіе Дегіо и Бецольда легло въ основаніе многихъ высказываемыхъ нами ниже сужденій. Наименованіемъ своимъ готическій стиль обязанъ Вазари, итальянскому историку искусства XVI столѣтія. Для этого писателя, равно какъ и для слѣдовавшихъ за нимъ поколѣній, прилагательное „готическій“ или „готскій“ было равносильно эпитету „сѣверно-варварскій“. Образованію этого стиля готы были непричастны. Позднѣйшія попытки дать болѣе правильное названіе готическому стилю, руководствуясь его дѣйствительнымъ или мнимымъ происхожденіемъ, какъ „германскій“ или „французскій“ стиль, или же, на основаніи одной изъ его особенностей, какъ „стрѣльчатый“ стиль, не имѣли успѣха. Благодаря именно своей нейтральности, названіе „готическій“ сдѣлалось общеупотребительнымъ у всѣхъ націй.

Если признавать — какъ это и должно, — что сущность христіанской церкви выражается въ ея внутренности, а сущность языческаго храма выражалась его внѣшностью, то нельзя не признать, что готическій стиль возвелъ христіанское храмоздательство на наивысшую — въ извѣстномъ смыслѣ — ступень его развитія, потому что ни въ какомъ другомъ архитектурномъ стилѣ внутренность церкви не получила такого преимущественнаго значенія передъ ея внѣшностью, какъ въ этомъ стилѣ. Время требовало большихъ свѣтлыхъ церквей, требовало пространствъ, несвязанныхъ схемою квадратныхъ звеньевъ плана, свободно слѣдующихъ одно за другимъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, требовало высящихся до небесъ храмовъ, архитектура которыхъ преодолѣвала бы тяжесть матеріи и уносила бы души молящихся въ высь надъ земнымъ прахомъ. Главной задачей было уменьшить огромныя каменныя массы, изъ которыхъ сооружались романскія церкви, давая солидную толщину только дѣйствительнымъ опорамъ и дѣлая легкими, даже сквозными, сплошныя стѣны. „Слѣдствіемъ стремленія къ этому было въ концѣ концовъ то, что остались только пучкообразные столбы, гигантскія окна, ребра сводовъ, между которыми легко вставлялись его сегменты, и такъ называемыя „служебныя колонны“ (Dienste), т. е. высокія и тонкія колонки, выступающія изъ толщи столбовъ, отъ которыхъ поднимались подпружины, арки и ребра сводовъ новаго, изящнаго профиля. Крипта исчезла, базиличная форма сохранилась, но верхнія галереи надъ боковыми нефами уничтожились; была сохранена только ложная галерея — галерея трифоріевъ, тянущаяся подъ окнами, которыя получили очень большіе размѣры, и имѣющая цѣлью расчлененіе послѣдняго остатка стѣнной поверхности.

Но какимъ образомъ удерживались вмѣстѣ части подобной внутренней конструкціи, не разсчитанной на дѣйствіе силы земного тяготѣнія? Какія были принимаемы мѣры для того, чтобы постройка не обрушилась? Подпоры и контрфорсы съ большой смѣлостью были вынесены наружу (см. рис. на стр. 238); отъ далеко отставленныхъ наружныхъ контрфорсовъ къ

http://luclkiev.ua/

верху стѣнъ были переброшены по воздуху большія опорныя арки (аркъбутаны) — иногда нѣсколько такихъ арокъ, одна надъ другой — подпиравшія стѣны и принимавшія на себя боковое давленіе сводовъ. Конструктивныя части зданія никогда еще не являлись въ столь обнаженномъ видѣ, и что ни было придумываемо впослѣдствіи для украшенія этихъ подпоръ, готическая церковь оставалась снаружи, за исключеніемъ ея фасадовъ, такъ сказать, скелетомъ безъ плоти и крови; но внутри она представляла собою благородное, легкое и мускулистое тѣло, которому обильный свѣтъ, лившійся чрезъ цвѣтныя стекла огромныхъ оконъ, сообщалъ теплоту и жизнь. Внутри все какъ-бы спаяно въ дно цѣлое, все держится вмѣстѣ какъ-бы по высшей волѣ, все стремится вверхъ, къ солнцу, къ небесамъ.

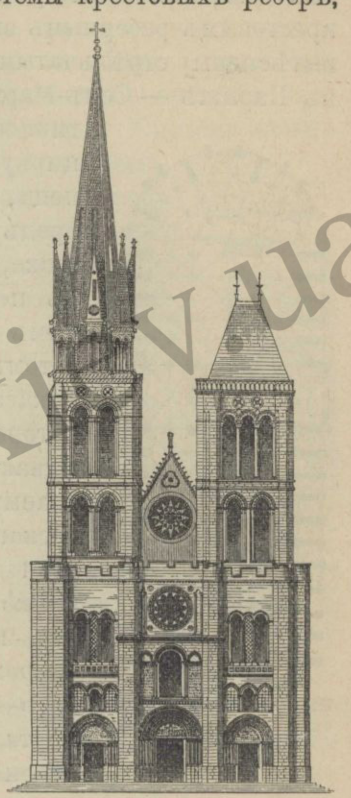

Конструкція собора Парижской Богоматери. П. Э. Корруайе.

„Теоретически — говоритъ Дегіо — мы опредѣляемъ сущность готической конструкціи, какъ соединеніе крестовыхъ реберъ, стрѣльчатыхъ арокъ и аркъ-бутановъ". О функціи крестовыхъ (діагональныхъ) реберъ мы уже говорили не разъ. Въ своей первоначальной формѣ, происшедшей отъ взаимнаго пересѣченія двухъ циркульныхъ коробовыхъ сводовъ, крестовый реберный сводъ предполагаетъ квадратный планъ. Но, по мѣрѣ того, какъ ребра, удерживаемыя замковымъ камнемъ, увеличиваясь въ числѣ и перемѣщаясь, стали нести на себѣ всю тяжесть свода, а его лопасти сдѣлались только забранными камнемъ промежутками между ребрами, получалась возможность варьировать форму крестоваго свода различнымъ образомъ, чему способствовала также замѣна полуциркульной арки стрѣльчатой. Строго полуциркульнымъ аркамъ, если онѣ имѣютъ различныя отверстія, нельзя давать одинаковую высоту. Напротивъ того, стрѣльчатыя арки, если дѣлать ихъ шире или ўже, можно приводить къ одинаковой высотѣ и при различныхъ отверстіяхъ. По этой именно причинѣ, еще въ романскомъ стилѣ стрѣльчатая арка, какъ мы видѣли, появлялась преимущественно тамъ, гдѣ надо было освободиться отъ квадратной системы плана. Послѣ сказаннаго само-собою понятно, что послѣдовательное примѣненіе крестоваго ребернаго свода и стрѣльчатой арки требовало также и содѣйствія вынесенныхъ наружу опорныхъ арокъ.

Уже приблизительно шестьдесятъ лѣтъ всѣ изслѣдователи признаютъ, что эта готическая архитектурная система выросла на почвѣ Сѣверной

http://lucl.kiev.ua/

Франціи, и почти всѣ согласны въ томъ, что разсадникомъ готическаго стиля не былъ одинъ Парижъ (Сенъ-Дени), но что въ развитіи этого стиля принимали живое участіе обширный районъ вокругъ Парижа, Южная Пикардія и въ особенности Бовѐ съ его окрестностями. Мы должны, однако, слѣдуя за Дегіо, сдѣлать еще шагъ и признать, что въ развитіи готики самостоятельно участвовали и нѣкоторыя другія провинціи Франціи. Относительно развитія системы крестовыхъ реберъ, это имѣло мѣсто, какъ мы видѣли, даже въ Нормандіи. Но особенно ясно такое параллельное движеніе проявилось въ стилѣ Плантагенетовъ провинцій Анжу и Пуату (см. выше, стр. 234) и въ цистерціанскомъ стилѣ Сѣверной Бургундіи (см. стр. 220), такъ что каждый непредубѣжденный человѣкъ можетъ принять главныя постройки въ этихъ стиляхъ уже за ранне-готическія. Конечно, строго говоря, это — неправильно, потому что въ этихъ постройкахъ еще нѣтъ опорныхъ арокъ, хотя онѣ и моложе типичныхъ ранне-готическихъ построекъ Иль-де-Франса и Пикардіи. Такимъ образомъ, у этихъ провинцій нельзя оспаривать той заслуги, что онѣ впервые вывели слѣдствія изъ совмѣстнаго примѣненія крестовыхъ реберъ, стрѣльчатой арки и аркъ-бутановъ.

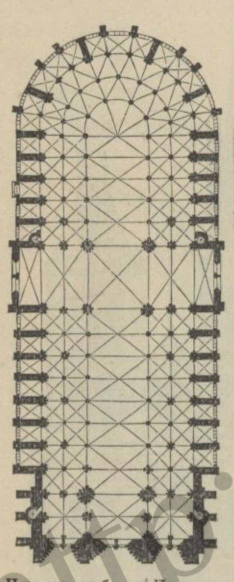


Западный фасадъ церкви аббатства Сенъ-Дени. По Э. Э. Віолле-ле-Дюку.

Во главѣ движенія шла сперва Пикардія. Церковь св. Стефана, въ Бовѐ (около 1125 г.),— еще постройка съ крестовыми реберными сводами и полуциркульными арками. Въ церкви въ Эрэнѣ (около 1130 г.), только поперечныя подпружныя арки — стрѣльчатыя; въ церкви въ Люшё, стрѣльчатая арка вполнѣ вступаетъ въ свои права. Особую роль во французской археологіи (по Гонсу и Лефевру-Панталису) игралъ хоръ церкви въ Моріанвалѣ, такъ какъ считался приблизительно на одно поколѣніе болѣе древнимъ, чѣмъ онъ есть на самомъ дѣлѣ. Но если даже онъ, какъ можно думать, сооруженъ только около 1125 г., то все-таки очень интересенъ потому, что въ немъ система крестовыхъ реберъ впервые оказала вліяніе на своды хороваго обхода. Впрочемъ, на ряду со стрѣльчатыми, здѣсь еще встрѣчаются повышенныя полуциркульныя арки. Что церковь аббатства Сенъ-Жермѐ, близъ Бовѐ, представляетъ собою постройку въ довольно чистомъ готическомъ стилѣ, хотя ея опорныя арки еще скрыты подъ крышей, не возбуждаетъ болѣе удивленія съ той поры, какъ стало извѣстно, что ея сооруженіе было начато лишь около 1145 г. Нескрытыя опорныя арки въ этихъ мѣстностяхъ появля-

ются впервые только въ церкви Доммартэна, построенной уже между 1153 и 1163 гг.

На берегахъ Сены это переходное движеніе открывается постройкою коллегіатской церкви въ Пуасси, напоминающей своимъ планомъ болѣе поздній парижскій соборъ Богоматери; въ ней, собственно говоря, нѣтъ настоящаго трансепта, хоровой обходъ образованъ продолженіемъ боковыхъ нефовъ, богато расчлененные столбы представляютъ подготовку къ крестовымъ ребернымъ сводамъ, но полуциркульныя арки еще не вполнѣ вытѣснены стрѣльчатыми. Самая ранняя церковь переходнаго стиля въ Парижѣ — Сенъ-Мартэнъ-ле-Шанъ; въ ней арки, имѣющія конструктивное значеніе, — стрѣльчатыя, арки оконъ — полуциркульныя, аркъ-бутановъ еще не имѣется. Наконецъ, почти въ готовомъ видѣ ранняя готика является предъ нами въ церкви аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, западная и восточная части которой сооружены въ періодъ времени между 1173 и 1144 гг. знаменитымъ государственнымъ человѣкомъ и ученымъ, аббатомъ Сюжè (Сугеріемъ). Прежде полагали, что готика этого зданія — созданіе самого Сюжè, изъ головы котораго она вышла, какъ Минерва изъ головы Зевса. Однако, несмотря на то, что въ настоящее время мы знаемъ много промежуточныхъ ступеней развитія готическаго стиля, художественно-историческое значеніе этой церкви нисколько не умаляется. До 1140 г. Сюжè строилъ ея западный фасадъ (см. рис. на стр. 239) съ заключеннымъ между двумя башнями притворомъ, средній, очень расчлененный порталъ котораго—еще циркульноарочный, тогда какъ арки боковыхъ порталовъ—уже слегка заостренныя. Съ 1140 по 1144 г. строился хоръ; отъ его двойного колоннаго обхода расходятся вѣнцомъ семь капеллъ, примыкающихъ непосредственно одна къ другой. Крестовымъ ребернымъ сводамъ соотвѣтствуютъ стрѣльчатыя окна. Нынѣшнія наружныя опорныя арки реставрированы, но существовали и первоначально. Благородная, упругая и гибкая архитектура этого хора, украшеннаго антикизирующими отдѣльными формами, къ которымъ въ капителяхъ присоединяется мотивъ лиственной почки, выражаетъ собою поворотный пунктъ въ исторіи зодчества.


Планъ собора Парижской Богоматери. По В. Любке.

Церковь аббатства Сенъ-Дени быстро создала школу. Изъ пристроенныхъ къ существовавшимъ предъ тѣмъ церквамъ хоровъ, шедеврами ранней готики могутъ считаться хоры церкви Сенъ-Жермэнъ-дэ-Пре, въ Парижѣ, старой церкви Сенъ-Реми, въ Реймсѣ, церкви Богоматери, въ Шалонѣ-на-Марнѣ, и великолѣпной церкви Сенъ-Этьеннъ, въ Канѣ, въ Нормандіи (см. выше, стр. 233). Всѣ эти хоры представляютъ взорамъ того, кто стоитъ въ главномъ нефѣ церкви, очаровательную по живописности

перспективу, дающую предчувствовать волшебную прелесть позднѣйшихъ соборныхъ хоровъ. Изъ церквей, которыя, будучи снабжены двумя западными башнями, по всей своей конструкціи приближаются къ церкви аббатства Сенъ-Дени, слѣдуетъ отмѣтить въ особенности соборы въ Санлисѣ, Нойонѣ (см. рис. на стр. 312), Ланѣ и соборъ Парижской Богоматери (Nôtre Dame de Paris). Въ этихъ соборахъ аркады боковыхъ нефовъ, галереи эмпоръ, трифоріи (см. стр. 227) и клересторіи (верхнія части стѣнъ, съ продѣланными въ нихъ окнами) образуютъ въ среднемъ нефѣ четыре яруса, одинъ надъ другимъ. Столбы здѣсь, вообще, совершенно круглые; служебныя колонны по большей части шестилопастныхъ крестовыхъ сводовъ поднимаются отъ капителей столбовъ. Система контрфорсовъ принуждаетъ повсюду къ развитію опорныхъ арокъ, перекидываемыхъ къ стѣнамъ хора и продольнаго корпуса. Окна — обыкновенно еще циркульноарочныя, но аркады и порталы — стрѣльчатые. Отдѣльныя формы—скорѣе еще романскія, чѣмъ готическія; мѣстами являются даже антикизирующія формы романскаго „проторенессанса".


Капитель одной изъ колоннъ въ хорѣ собора Парижской Богоматери. По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

Къ числу наиболѣе знаменитыхъ ранне-готическихъ церквей Франціи принадлежитъ, во-первыхъ, грандіозный соборъ въ Ланѣ, построенный между 1174 и 1226 гг. Его трехнефный продольный корпусъ пересѣченъ трехнефнымъ же трансептомъ. Нынѣшній, не первоначальный, хоръ на восточной своей сторонѣ срѣзанъ прямолинейно. Башни западнаго фасада — типичны: ихъ верхній восьмиугольникъ органически развивается изъ нижняго четырехугольника; на восьми углахъ отъ контрфорсовъ поднимаются многоярусные балдахины. Шпили фасадныхъ башенъ, равно какъ и проектированныя башни на краяхъ трансепта, никогда не существовали. Но надъ средокрестьемъ возвышается четырехгранная сквозная башня. Во внутренности господствуютъ массивныя круглыя колонны съ романскими угловыми листками на аттическихъ базахъ и съ чашевидными капителями, которыя орнаментированы почками и развернутыми листьями. Надъ колоннами поднимаются къ своду подпружныя арки и нервюры въ видѣ тонкихъ округлыхъ стержней, прикрѣпленныхъ къ стѣнамъ посредствомъ колецъ. Въ окнахъ полуциркульныя арки чередуются со стрѣльчатыми, но послѣднія еще не имѣютъ позднѣйшихъ готическихъ вырѣзныхъ украшеній (Masswerk). Строгій, свѣтлый и солидный ланскій соборъ — образцовый памятникъ ранняго, еще мало развитаго готическаго стиля.

Пользующійся громкой извѣстностью, соборъ Парижской Богоматери заложенъ въ 1163 году. Онъ представляетъ собою пятинефную базилику, однонефный трансептъ которой, пересѣкая продольный корпусъ зданія приблизительно въ его срединѣ, почти не выдается за его стѣны (см. планъ на стр. 240). Двойные боковые нефы, изъ

http://luci.kiev.ua/

которыхъ только прилегающіе къ среднему нефу снабжены эмпорами, закругляясь позади хора, какъ въ Пуасси, образуютъ двойной хоровой обходъ. Тѣсно поставленныя, снабженныя аттическими базами колонны,



Западный фасадъ собора Парижской Богоматери. Съ фотографіи А. Жиродона, въ Парижѣ.

отъ капителей которыхъ, подражающихъ коринѳскимъ, поднимаются служебныя колонны нервюръ, придаютъ внутренности собора, при всей ясности ея подраздѣленія, нѣсколько тяжелый видъ. Вездѣ господствуетъ стрѣльчатая арка, но оконные переплеты первоначально не

имѣли ажурной раздѣлки (Masswerk). Въ древнѣйшей части хора еще встрѣчаются антикизирующія коринѳскія колонны, въ другихъ же мѣстахъ къ листьямъ аканѳа уже примѣшиваются лиственные мотивы сѣверной флоры (см. рис. на стр. 241). Башни, высящіяся по бокамъ знаменитаго западнаго фасада (см. рис. на стр. 242), остались безъ шпилей; онѣ — четырехугольныя, не переходятъ въ восьмиугольники и опираются прямо на контрфорсные столбы. Надъ тремя огромными, очень расчлененными и роскошно украшенными скульптурою, порталами тянется горизонтальный рядъ нишей, уставленныхъ статуями, а надъ этимъ рядомъ — низкая стрѣльчатоарочная галерея; значительную часть средняго этажа занимаетъ роза. Фасадъ увѣнчанъ довольно высокой галереей, стрѣльчатыя арки которой раздѣланы ажурными узорами, какъ въ зрѣломъ готическомъ стилѣ. Правда, эта галерея сооружена лишь въ 1223 г., а башни, въ нынѣшнемъ своемъ видѣ, были окончены только къ 1235 г. Если считать основной особенностью готической архитектуры стремленіе вверхъ, то надо признать, что фасаду собора Парижской Богоматери, вслѣдствіе преобладанія въ немъ горизонтальныхъ линій, недостаетъ строгой выдержки стиля, но именно по этой причинѣ обыкновенно восхищаются имъ противники готической послѣдовательности; на самомъ дѣлѣ, благородство пропорцій этого фасада, которому не вредитъ его грузность и оригинальность его раздѣлки, дѣлаетъ его однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ во всемъ мірѣ созданій ранней готики.

Внѣ зависимости отъ школы Сенъ-Дени долженъ быть поставленъ старый шартрскій соборъ, начатый постройкой въ 1130 г. Въ современномъ намъ соборѣ этой постройкѣ принадлежитъ только фасадъ. Три его портала, заканчивающіеся вверху стрѣльчатыми арками и богатоукрашенные скульптурными произведеніями, тѣсно сближены между собою и придвинуты къ среднему нефу; въ боковыхъ частяхъ фасада, служащихъ основаніемъ башенъ, строго проведено стремленіе вверхъ. Не имѣетъ связи со школою Сенъ-Дени также соборъ въ Сансѣ, заложенный въ 1152 г. Въ немъ арки—исключительно стрѣльчатыя. Вліяніе этого собора на французскую архитектуру простиралось, съ одной стороны, до Бургундіи, съ другой—за Ламаншъ. Его трехнефный планъ напоминаетъ планъ коллегіальной церкви въ Пуасси. Боковые нефы своимъ продолженіемъ переходятъ въ хоровой обходъ. Изъ средины полукруглаго въ планѣ хора выступаетъ впередъ всего одна капелла. Эмпоръ нѣтъ, и только галереи трифоріевъ тянутся надъ высокими аркадами продольнаго корпуса, подпираемыя попеременно пучковыми столбами и стройными парными колоннами; послѣднія имѣютъ аттическія базы съ угловыми листками и украшенныя почками капители.

Всѣ эти замѣчательныя зданія, какъ ни много въ нихъ готическаго, еще полу-романскія. По нимъ мы можемъ видѣть съ поразительной ясностью, какъ устанавливался и росъ новый стиль; кромѣ того, они

http://luckiev.ua/

свидѣтельствуютъ о томъ, что готика во Франціи развивалась совершенно свободно, изъ своихъ собственныхъ корней. Многіе отдѣльные мотивы новаго мірового стиля, какъ мы видѣли, были выработаны еще „романскимъ" храмоздательствомъ въ этой странѣ. Обиліе и разнообразіе этихъ мотивовъ свидѣтельствуютъ объ удивительной изобрѣтательности французскихъ зодчихъ разсматриваемаго нами времени.

Б. Сѣверно-французская пластика зрѣлаго средневѣковья.

Бассейнъ Сены въ зрѣлое средневѣковье былъ также колыбелью французской монументальной каменной пластики. Особенно важное значеніе для дальнѣйшаго развитія французской пластики имѣли скульптурныя украшенія шартрскаго собора (см. стр. 243). Три западныхъ портала этого храма (см. табл. 19), сооруженные вскорѣ послѣ средины XII столѣтія, сплошь покрыты изваяніями, имѣющими самую тѣсную связь съ архитектурными элементами. Пластика въ этомъ соборѣ, какъ ни представляется „романской" по своему общему характеру, уже вступаетъ въ зависимость отъ формы порталовъ, отъ ихъ внутреннихъ нишей, уставляемыхъ статуями, отъ стрѣльчатыхъ тимпановъ и архивольтовъ, сплошь усаженныхъ небольшими, помѣщенными на консоляхъ, статуями. Система декорированія, которую мы наблюдали въ Сиврэ (см. выше, стр. 225), является здѣсь уже въ полномъ развитіи, свойственномъ готической эпохѣ. Въ тимпанѣ средняго портала, болѣе высокаго, чѣмъ боковые, изображенъ Христосъ во славѣ, окруженный символами евангелистовъ; ниже, на архитравѣ дверей, представлены апостолы, стоящіе между колоннами, связанными одна съ другой полуциркульными аркадами; на трехъ архивольтахъ помѣщены ангелы, держащіе вѣнцы, и 24 апокалипсическихъ старца. Въ тимпанѣ праваго бокового портала изображена Богоматерь съ Младенцемъ на лонѣ, между двумя ангелами въ длинной одеждѣ; подъ этимъ рельефомъ тянутся два фриза, изображающіе библейскіе сюжеты; архивольты украшены аллегорическими фигурами семи свободныхъ художествъ, съ ихъ представителями. Въ тимпанѣ лѣваго портала изваяно Вознесеніе Господне, подъ нимъ — ангелы и апостолы, на архивольтахъ — поселяне, занятые различными работами, свойственными каждому мѣсяцу года. Къ колоннамъ, которыми уставлены внутренніе уступы всѣхъ трехъ порталовъ, прислонены большія, сильно вытянутыя въ длину мужскія и женскія фигуры, нѣкоторыя съ вѣнцомъ на головѣ; онѣ изображаютъ предковъ Христа, которые на этихъ мѣстахъ, на ряду съ болѣе старинными изображеніями пророковъ, на сѣверѣ Франціи часто замѣняютъ апостоловъ, предпочитаемыхъ на югѣ. Вся эта скульптурная декорація, какъ доказалъ Фёге, представляетъ собою, въ отношеніи содержанія и стиля, дальнѣйшее развитіе декораціи порталовъ церкви св. Трофима, въ Арлѣ, и церкви Сенъ-Жиль. Самое характерное отличіе стосоитъ въ

http://lib.kiev.ua/

Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 19. Западные порталы Шартрскаго собора.

Съ фотографіи братьевъ Нейрдейнъ, въ Парижѣ.

томъ, что крупныя изваянія, поставленныя тамъ въ нишахъ портала, превратились здѣсь въ настоящія „висячія статуи“, съ длинными и сильными фигурами, короткими, неподвижными, прилипшими къ тѣлу руками, прямыми параллельными складками одежды и туго закрученными кудрями волосъ. Только въ головахъ видны намеки на экспрессію и индивидуальную жизнь. Но замѣчательная гармоничность цѣлаго, выказывающаяся какъ въ содержаніи, такъ и въ стилѣ этихъ скульптуръ, искупаетъ всѣ недочеты въ ихъ деталяхъ.

Скульптуры западныхъ порталовъ шартрскаго собора, какъ это установлено Фёге, исполнены четырьмя различными мастерами при помощи ихъ подмастерьевъ. Главный мастеръ, который, однако, могъ быть и не первымъ по времени, изваялъ весь средній порталъ, за исключеніемъ фигуръ архивольтовъ, а также большія фигуры на смежныхъ стѣнкахъ боковыхъ порталовъ. Большія фигуры на лѣвой стѣнѣ лѣваго портала сработаны вторымъ мастеромъ, на правой стѣнѣ праваго портала—третьимъ; четвертый мастеръ, которому принадлежатъ оба боковыхъ тимпана и фигуры всѣхъ архивольтовъ, былъ, пожалуй, даровитѣе перваго: его манера свободнѣе, шире, внутренно-оживленнѣе грубоватой и несмѣлой манеры перваго мастера, которая, тѣмъ не менѣе, сообщила западному фасаду шартрскаго собора общій романскій характеръ.

Изъ Шартра, какъ главнаго своего центра, новая сѣверно-французская пластика распространилась далеко во всѣ стороны. Школѣ главнаго шартрскаго мастера принадлежатъ скульптуры, украшающія собою южный порталъ собора въ Ле-Манѣ. И здѣсь въ тимпанѣ изображенъ Христосъ среди символовъ евангелистовъ; среди фигуръ на архивольтахъ, въ самомъ внутреннемъ ряду, обращаетъ на себя вниманіе новый удачный мотивъ—ангелы, размахивающіе кадилами. Къ колоннамъ, стоящимъ по сторонамъ входа, и здѣсь, кромѣ ап. Петра и Павла, прислонены монументальныя фигуры предковъ Спасителя. Въ болѣе гармоническомъ приспособленіи этихъ скульптуръ къ архитектурѣ виденъ до нѣкоторой степени стилистическій прогрессъ, но, взятыя въ отдѣльности, онѣ суше и грубѣе своихъ шартрскихъ образцовъ. Болѣе слабое созданіе той же школы—средній порталъ церкви Сентъ-Эйуль (St. Ayoul), въ Провэнѣ; очень хорошъ пользующійся извѣстностью западный фасадъ небольшой церкви въ Сенъ-Лу-де-Но (въ деп. Сены и Марны), необыкновенно чисто выполненныя изваянія котораго представляютъ собою, однако, по выраженію Фёге, только „извлеченіе изъ обширной программы шартрской школы“.

Руку мастера, исполнившаго большія фигуры лѣвой стороны сѣвернаго (лѣваго) шартрскаго портала, можно сейчасъ же узнать въ скульптурахъ портала церкви Богоматери, въ Этампѣ (деп. Сены и Уазы). Тимпанъ этого портала занятъ изображеніемъ Вознесенія Господня. Особенно характеризуютъ этого мастера кругообразныя складки на одеждахъ боковыхъ фигуръ.

http://tidl.kiev.ua/

Мастеръ, изваявшій большія фигуры правой стороны южнаго шартрскаго портала, или одинъ изъ его учениковъ—сработалъ, если судить по сохранившимся изваяніямъ, нѣкоторыя главныя статуи на трехъ, сооруженныхъ Сюжѐ, порталахъ церкви аббатства Сенъ-Денѝ.

Четвертому шартрскому мастеру, другими словами, мастеру, исполнившему чистую, граціозную Мадонну праваго шартрскаго тимпана, несомнѣнно принадлежитъ знаменитая Мадонна надъ „Дверями св. Анны“ (Porte St. Anne), на правой сторонѣ западнаго фасада парижскаго собора Богоматери (см. рис. на этой стр.). Поэтому Фёге называетъ этого художника „мастеромъ двухъ Мадоннъ“. Такъ какъ онъ превосходилъ остальныхъ трехъ шартрскихъ мастеровъ въ отношеніи пониманія натуры, чувства стиля и тонкости вкуса, то кругъ его дѣятельности долженъ былъ простираться за предѣлы Шартра. Типы его головъ, съ ихъ широкими, выпуклыми лбами, сильно-вырѣзанными ноздрями и приподнятыми углами глазъ, привлекательны и полны индивидуальной жизни. Но упомянутыя „Двери св. Анны“—еще XII столѣтія. Ученикомъ „мастера двухъ Мадоннъ“ слѣдуетъ признать художника, создавшаго въ концѣ XII столѣтія порталъ собора св. Маврикія, въ Анжерѣ, къ сожалѣнію неоднократно передѣланный. Восемь большихъ боковыхъ статуй „въ отдѣльныхъ случаяхъ уже пробуютъ,—какъ выражается Фёге,—опереться ногами на художественно обдѣланную плиту, но ихъ большинство сохраняетъ характеръ висячихъ фигуръ; всего въ двухъ статуяхъ, слѣва отъ дверей, ясно выражено налеганіе корпуса на одну ногу“.

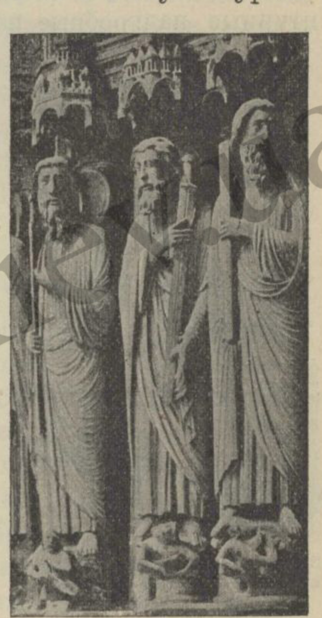


Изваяніе Богоматери надъ „Дверями св. Анны“ собора Парижской Богоматери. По Фёге.

Наконецъ, въ Корбейлѣ, на Сенѣ, мы встрѣчаемъ скульптуры, представляющія шартрскую школу въ ея наивысшемъ и самомъ чистомъ развитіи. Корбейльскій соборъ уже давно исчезъ съ лица земли, но двѣ изъ боковыхъ статуй его главнаго портала, изображающія короля и королеву, поставлены теперь въ церкви аббатства Сенъ-Денѝ. Къ статуямъ королей и королевъ, изваяннымъ главнымъ мастеромъ шартрскаго собора, онѣ относятся, какъ рѣчь зрѣлаго человѣка къ дѣтскому лепету. Онѣ также еще сильно вытянуты въ длину, ихъ руки еще прилѣплены къ тѣлу, а одежды ниспадаютъ прямыми, параллельными складками; но отъ фигуръ уже вѣетъ дыханіемъ свободы и красоты, а типы головъ родственны типамъ „мастера двухъ Мадоннъ“. Корбейльскій мастеръ — представитель французскаго искусства XII столѣтія, еще романской пластики; но онъ стоитъ на ея самой высокой и свободной ступени.

Мы должны еще прослѣдить первые шаги французской монументальной скульптуры въ XII столѣтіи на ея пути къ готикѣ, и для

того возвратиться къ западному фасаду собора Парижской Богоматери, изъ порталовъ котораго мы разсмотрѣли близко только одинъ, а также къ шартрскому собору, въ которомъ мы незнакомы еще съ порталами трансепта. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, по болѣе твердымъ позамъ фигуръ, по бо̀льшей натуральности головъ и формъ тѣла, по бо̀льшей ясности, широтѣ и меньшей изысканности драпировокъ, главнымъ же образомъ, по лучше понятой связи между скульптурами и частями зданія, отъ которыхъ онѣ неотдѣлимы, мы убѣждаемся, что передъ нами — произведенія классической французской пластики XIII столѣтія, но что переходъ къ ней совершался постепенно. Въ скульптурахъ какъ парижскаго, такъ и шартрскаго соборовъ вмѣстѣ съ бо̀льшею свободою творчества проявляются нѣкоторая внутренняя суровость и строгость. Подвижность отдѣльныхъ фигуръ не превратилась еще въ ту преувеличенную, безпокойную оживленность, которою отличаются скульптуры зрѣлаго готическаго стиля, и которая достигается посредствомъ изгиба туловища, откинутія плечей назадъ и выдвинутости колѣнъ впередъ. Изъ трехъ порталовъ главнаго фасада Нотръ-Дамъ-де-Пари̂, мы уже знакомы съ южнымъ или правымъ, съ такъ называемыми „Дверями св. Анны“. Сѣверный или лѣвый порталъ извѣстенъ подъ названіемъ „Дверей Маріи“. Изваяніе Богоматери на среднемъ косякѣ этого портала отличается замѣчательнымъ благородствомъ формъ и граціозностью движенія; съ большой ясностью скомпонованы рельефы тимпана, расположенные въ три ряда, одинъ надъ другимъ: внизу представлены сидящіе пророки, въ среднемъ ряду — погребеніе Богородицы, въ верхнемъ полѣ, ограниченномъ вершиной стрѣльчатой арки — Ея небесное коронованіе. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ главный, средній порталъ: Христосъ на среднемъ столбѣ, апостолы, по шести съ каждой стороны, въ боковыхъ уступахъ портала; всѣмъ этимъ еще довольно длиннымъ фигурамъ даны важныя, спокойныя, хотя и внутренне-оживленныя позы. Въ стрѣльчатомъ тимпанѣ надъ дверями расположена въ три ряда композиція „Страшный Судъ“, заканчивающаяся величественнымъ изображеніемъ Судіи міра, сидящаго на престолѣ. Здѣсь мы имѣемъ дѣло уже съ почти зрѣлымъ, почти совершеннымъ искусствомъ. Въ Шартрѣ три портала сѣвернаго крыла трансепта, по изслѣдованіямъ Бюльто̀, начаты сооруженіемъ около 1215 г., а два портала южнаго крыла—около 1212 г. Первые заняты изображеніемъ ужасовъ Страшнаго Суда, вторые—изображеніемъ житія Пресв. Дѣвы. Какъ въ


Фигуры въ южномъ порталѣ шартскаго собора. По А. Гольдшмидту.

http://futurebiblioteka.ua/

тѣхъ, такъ и въ другихъ, свѣжій, но грубоватый стиль ранней готики является почти въ зачаточномъ состояніи. Однако, головы фигуръ, помѣщенныхъ по бокамъ порталовъ (см. рис. на стр. 247), полны индивидуальной жизни, а изображенія библейскихъ событій проникнуты теплымъ чувствомъ. Скульптуры притвора прибавлены позже. Въ шартрскомъ соборѣ вообще насчитывается свыше 10.000 изваянныхъ или написанныхъ фигуръ.

Кромѣ произведеній монументальной каменной пластики, отъ романской эпохи сохранились на сѣверѣ Франціи въ небольшемъ числѣ скульптурные надгробные памятники, каменные и бронзовые, а также мелкія скульптурныя издѣлья изъ дерева и слоновой кости. Каменныя надгробныя изваянія англійскихъ королей Ричарда Львинаго Сердца и Генриха II, въ руанскомъ соборѣ, отличаются тяжелыми, массивными формами и грубостью, сухостью техническаго исполненія. Оба короля изображены съ закрытыми глазами. Совсѣмъ другое впечатлѣніе производитъ благородная фигура королевы Беренгаріи, пережившей двадцатью годами своего супруга, Ричарда Львиное Сердце, на ея гробницѣ въ церкви аббатства Л'-Эспанъ, близъ Ле-Мана: она лежитъ съ открытыми глазами; черты ея лица и укладка одежды свидѣтельствуютъ объ идеальной свободѣ, достигнутой юнымъ готическимъ стилемъ. О сѣверно-французскихъ металлическихъ художественныхъ издѣльяхъ этой эпохи письменные источники повѣствуютъ чудеса. Достаточно упомянуть хотя бы о дѣятельности, развитой по части такихъ издѣлій аббатомъ Сюжè въ Сенъ-Дени, о бронзовыхъ дверяхъ съ библейскими изображеніями, которыми онъ украсилъ свою церковь, о золотыхъ, украшенныхъ рельефами, доскахъ, составлявшихъ обложку алтаря, о различныхъ золотыхъ вещахъ, исполненныхъ по его заказу для ризницы аббатства Сенъ-Дени. Самое изящное изъ уцѣлѣвшихъ наиболѣе значительныхъ по размѣрамъ литыхъ металлическихъ издѣлій этой эпохи, разсматривая которое здѣсь вмѣстѣ съ памятниками сѣверно-французскаго искусства, мы руководствуемся скорѣе границами распространенія языка, чѣмъ границами государства, это—драгоцѣнная бронзовая купель въ церкви св. Варѳоломея, въ Люттихѣ (см. рис. на этой стр.). Она сработана мастеромъ Ламберомъ Патрасомъ, изъ Динана,—города, литейщики котораго пользовались на всемъ сѣверѣ Франціи такою извѣстностью, что ихъ называли „dinandiers“, а ихъ работы—„dinanderies“. Означенная купель, отлитая въ 1117 году,—одно изъ самыхъ мастерскихъ и благородныхъ созданій всего



Бронзовая купель въ церкви св. Варѳоломея, въ Люттихѣ. По В. Боде

http://luck.kiev.ua/

романскаго искусства. Подобно Мѣдному Морю Соломонова храма, она покоится на бронзовыхъ быкахъ, изображенныхъ въ оживленныхъ и разнообразныхъ положеніяхъ, причемъ переднія части ихъ туловищъ выдаются впередъ за край чаши. Но этихъ быковъ не двѣнадцать, какъ въ чашѣ Соломонова храма, а только десять, соотвѣтственно чему окружность купели украшена пятью сценами библейскаго содержанія, выполненными горельефомъ и представляющими: Проповѣдь Іоанна Крестителя, Крещеніе имъ мытарей, Крещеніе Господне, Крещеніе сотника Корнелія апостоломъ Петромъ и Крещеніе евангелистомъ Іоанномъ философа Кратона. Всѣ эти изображенія пояснены надписями. На горельефѣ, представляющемъ Крещеніе Господне, вода Іордана, какъ на ранне-христіанскихъ памятникахъ, поднимается вверхъ передъ Спасителемъ, образуя какъ бы покровъ для него. Расположеніе группъ хорошо обдумано въ пластическомъ отношеніи. Волосы воспроизведены безъ архаическихъ кольцеобразныхъ завитковъ, мягкими волнистыми линіями. Складки падаютъ натурально. Фигуры вполнѣ управляютъ своими движеніями. И здѣсь передъ нами— искусство, въ своемъ родѣ почти классическое.

В. Сѣверно-французская живопись зрѣлаго средневѣковья.

Повидимому, также и *стѣнная живопись* расправила свои крылья на югѣ отъ Луары раньше, чѣмъ на сѣверѣ. Можно съ достаточной ясностью прослѣдить, какъ вліяніе нѣкоторыхъ росписей изъ самыхъ сѣверныхъ частей Южной Франціи распространялось по ту сторону Луары. Такъ, напримѣръ, основываясь преимущественно на орнаментикѣ, полагаютъ, что стиль стѣнной живописи въ Сенъ-Савэнѣ (см. выше, стр. 230), снова обнаруживается въ небольшой церкви въ Монтуарѣ (деп. Луары и Шера), хотя спокойныя фигуры Христа-Вседержителя, которыми украшены ея три абсиды, лишь съ трудомъ можно сравнивать съ оживленными изображеніями сенъ-савэнской церкви. Какъ бы то не было, сѣверно-французская живопись XII столѣтія представляется намъ болѣе самостоятельной въ граціозныхъ, стремящихся къ свободѣ формахъ картинъ библейскаго содержанія, написанныхъ на стѣнахъ церкви въ Пти-Кевильѝ, близъ Руана. Успѣхъ изображенія фигуръ замѣтенъ здѣсь особенно въ прекрасно сохранившейся круглой картинѣ „Бѣгство во Египетъ“. Что касается до стиля первыхъ годовъ XIII столѣтія, то съ нимъ можно познакомиться, напр., по стѣнописи въ церкви Сенъ-Крепенъ, въ Эвронѣ (деп. Майеннъ). Въ ней средину свода занимаетъ изображеніе Христа въ мандорлѣ, окруженное символами евангелистовъ; съ обѣихъ его сторонъ—колѣнопреклоненные святые. Композиція этого изображенія симметрична и нелишена торжественности; типы довольно общи, но контуры становятся опредѣленнѣе: уже чувствуется приближеніе новаго вѣка.

Въ сѣверно-французской *живописи на стеклѣ* разсматриваемаго времени, въ противоположность нѣмецкой, преобладали синіе и красные

http://kuchkiev.ua/

фоны, иногда производившіе фіолетовый общій тонъ. По литературнымъ источникамъ, церковь Сенъ-Реми̂, въ Реймсѣ, уже во второй половинѣ X столѣтія имѣла въ окнахъ цвѣтныя стекла съ фигурными изображеніями. Сохранившіяся сѣверно-французскія расписныя стекла XII столѣтія украшаютъ соборы городовъ, расположенныхъ большою дугою отъ Пуатьè чрезъ Анжеръ, Ле-Манъ, Шартръ, Сенъ-Дени̂, Сенъ-Кантенъ и Реймсъ, до Шалона на Марнѣ. Самыми древними изъ нихъ Мань признаетъ нѣкоторыя круглыя изображенія и Распятіе на окнѣ изъ стараго шалонскаго собора, разрушеннаго въ 1230 г. Но большинство изслѣдователей держится того мнѣнія, что наиболѣе древнія французскія произведенія этого рода суть дошедшія до насъ лишь въ фрагментахъ цвѣтныя стекла романскаго собора въ Ле-Манѣ, разрушеннаго въ 1136 г. Это—остатки изображенія „Вознесеніе Господне", относящагося, вѣроятно, еще къ XI-му столѣтію. XII-му столѣтію принадлежитъ окно этого собора, съ изображеніемъ мученической кончины св. Гервасія и Протасія; краски здѣсь—очень яркія, рисунокъ — спокойно-жесткій, въ стилѣ того времени. Рядъ великолѣпнѣйшихъ расписныхъ стеколъ романско-французскаго стиля былъ изготовленъ въ срединѣ XII столѣтія по заказу аббата Сюжè, для его церкви въ Сенъ-Дени̂; ихъ уцѣлѣвшіе остатки, напр., окно съ изображеніемъ родословнаго древа Христа (Іессеево окно), теперь снова помѣщены въ этой церкви. Среди расписныхъ стеколъ, перенесенныхъ изъ стараго романскаго шартрскаго собора въ позднѣйшій ранне-готическій, находятся также „окно Іессея" и круглыя стекла съ изображеніями на сюжеты изъ земной жизни Спасителя (см. рис. на этой стр.), замѣчательными по простотѣ контурнаго рисунка, отсутствію въ немъ излишнихъ подробностей и гармоничности красокъ.


Бѣгство въ Египетъ. Часть романскаго расписного оконнаго стекла въ шартртскомъ соборѣ. По П. Жели-Дидò и Г. Лафилэ.

Въ Сѣверной Франціи сохранилось также самое замѣчательное изъ дошедшихъ до насъ произведеній романской монументальной живописи, примѣненной къ промышленнымъ производствамъ. Мы разумѣемъ знаменитый стѣнной коверъ, хранящійся въ музеѣ города Байè. Онъ имѣетъ въ длину не менѣе 70 метровъ, а въ ширину 50 сантиметровъ, и вышитъ цвѣтнымъ гарусомъ по полотну. Изображенныя на немъ многочисленныя, непрерывно слѣдующія одна за другою сцены представляютъ завоеваніе Англіи норманнами. Кто ожидалъ бы найти въ этихъ изображеніяхъ правильный рисунокъ, исправную перспективу и натуральность аксессуаровъ, тотъ выказалъ бы свое незнакомство съ искусствомъ XI столѣтія, въ концѣ котораго вышитъ этотъ коверъ. Тѣмъ не менѣе,

http://lucl.kiev.ua/

всѣ событія представлены на немъ живо и достаточно ясно, и когда его краски были еще невыцвѣтшими, вѣроятно, онъ былъ очень эффектенъ въ декоративномъ отношеніи.

Но всего лучше мы знакомимся съ французской живописью разсматриваемой эпохи по миніатюрамъ Сѣверной Франціи, гдѣ Парижъ все болѣе и болѣе становился средоточіемъ европейской письменности. Весьма сильный упадокъ виденъ въ миніатюрахъ рукописи Комментарія Гемона къ пророку Іезекіилю, изготовленной около 1000 г. Гельдрикомъ, монахомъ аббатства Сенъ-Жерменъ-де-Пре, впослѣдствіи аббатомъ Оксеррскаго монастыря (наход. въ Парижской Національной библіотекѣ, № 12, 302). Краски, которыми кое-гдѣ заполненъ условный контурный рисунокъ, тусклы и нечисты. Самые контуры начерчены неувѣренно и ошибочно. Лучше исполнены миніатюры роскошно-украшенной рукописи Служебника XIII столѣтія, происходящей изъ аббатства Сенъ-Дени и хранящейся также въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 9436). Фигуры въ нихъ еще длинны и малоподвижны, на овальныхъ лицахъ носы обозначены обычнымъ полукругомъ, глаза чрезвычайно малы, высокія брови нарисованы совершенно каллиграфически; но контуры становятся болѣе человѣческими, а раскраска болѣе полной. Дальнѣйшій шагъ впередъ представляютъ миніатюры Служебника 1150 года, въ библіотекѣ города Лана. Полный переходъ къ готическому стилю можно видѣть въ миніатюрахъ написаннаго около 1220 года молитвенника въ библіотекѣ Парижскаго Арсенала (Theol. latine, № 165 B) — рукописи, украшенной изображеніями мѣсяцевъ года на золотомъ фонѣ, исполненными уже въ характерѣ бытовыхъ сценъ. Норманское иллюстрированіе Псалтирей, самостоятельно разрабатывая пріемы утрехтской Псалтыри (см. стр. 137), достигло, какъ мы увидимъ, особенно цвѣтущаго состоянія въ Англіи.

Эмалевая живопись, въ смыслѣ романской выемчатой эмали (см. стр. 232), развивалась на сѣверѣ Франціи въ разсматриваемое нами время независимо отъ Лиможа, преимущественно въ Верденѣ, искусство котораго мы не можемъ отдѣлить отъ французскаго, несмотря на то, что этотъ городъ присоединенъ къ Франціи только въ 1644 г. Главное произведеніе верденской эмали — такъ называемый Верденскій Алтарь, въ Клостернейбургѣ, близъ Вѣны. Важнѣйшая его часть — обшивка освященной въ 1181 г. каѳедры, украшенной первоначально 45-ью пластинами, на которыхъ изображены новозавѣтныя событія и соотвѣтствующія имъ ветхозавѣтныя. Болѣе богатая красочная гамма этихъ эмалей съ господствующимъ въ ней краснымъ цвѣтомъ достаточна для того, чтобы признать эти произведенія французскими: въ нѣмецкихъ, рейнскихъ эмаляхъ того же времени преобладаютъ болѣе холодные, зеленовато-голубые тона. Уже въ ту пору тамъ, гдѣ было распространено французское племя, проявлялись проблески особаго французскаго вкуса.

http://ltuc.kiev.ua/

3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Испаніи и Португаліи (1050—1250 гг.).

А. Архитектура.

Въ продолженіе всего разсматриваемаго нами періода времени, сѣверной, христіанской половинѣ Пиренейскаго полуострова противостояла южная, арабская половина, какъ чуждый и враждебный, замкнутый въ себѣ міръ. Молодымъ сѣверо-германскимъ королевствамъ, Леону, Кастиліи, Наваррѣ и Арагоніи, приходилось вести ожесточенную борьбу за свое существованіе и между собою, и съ маврами. Борьба съ послѣдними породила рыцарство. Знаменитый Сидъ (собственно Родриго Діазъ изъ Кастиліи), завоевавшій въ 1094 г., хотя только на время, Валенсію, воспѣвается въ испанской поэзіи, какъ воплощеніе всѣхъ рыцарскихъ, всѣхъ христіанскихъ, всѣхъ національныхъ добродѣтелей. Послѣдователи ислама еще въ XII-мъ столѣтіи были прогнаны изъ Сѣверной Испаніи, но только въ срединѣ XIII столѣтія оттѣснены до Гранады. Само собою разумѣется, побѣды христіанъ надъ поклонниками Магомета были ознаменованы на испанской почвѣ сооруженіемъ болѣе обширныхъ и болѣе роскошныхъ, чѣмъ прежде, церквей. Начиная съ конца XI столѣтія, испанское зодчество стало подниматься на значительную высоту въ смыслѣ стильности и великолѣпія его произведеній. Образцы доставляла ему, какъ и прежде, южно-французская архитектура, но иногда въ планѣ испанскихъ церквей отражались также ломбардское и нѣмецкое вліянія, а въ орнаментаціи — вліяніе мавританское.

Въ эту пору базилика съ плоскимъ покрытіемъ уже исчезла изъ испанской архитектуры. Южно-французскій коробовый сводъ, замѣненный и въ Испаніи крестовыми сводами всего раньше въ боковыхъ нефахъ, въ главномъ нефѣ соборовъ удержался довольно надолго. Крестовый сводъ встрѣчается иногда въ куполообразной формѣ, свойственной стилю Плантагенетовъ (см. выше, стр. 234), но часто также и въ своемъ чистомъ ломбардскомъ и нѣмецкомъ видѣ, и далеко нестоль скоро, какъ во Франціи, перестала употребляться для него полуциркульная арка, которая и здѣсь уступила свое мѣсто стрѣльчатой аркѣ сперва въ конструктивныхъ частяхъ церквей.

Какъ на одну изъ чисто-испанскихъ особенностей болѣе древняго романскаго храмоздательства, должно указать на циркульноарочныя галереи (см. стр. 105 и 106), образующія родъ портика на одной изъ продольныхъ сторонъ церкви, или даже на обѣихъ сторонахъ; другая, болѣе поздняя, особенность состоитъ въ томъ, что хоръ, окруженный высокой загородкой, перемѣщается въ продольный корпусъ и образуетъ въ немъ, по выраженію Юсти, какъ бы церковь въ церкви, остальное же пространство почти сводится къ обходу вокругъ хора. Утрату живо-

http://luci.kiev.ua

писнаго вида со стороны входа въ хоръ нѣсколько вознаграждаютъ бо̀льшей частью роскошно-раздѣланные купола или башни надъ средокрестіемъ.

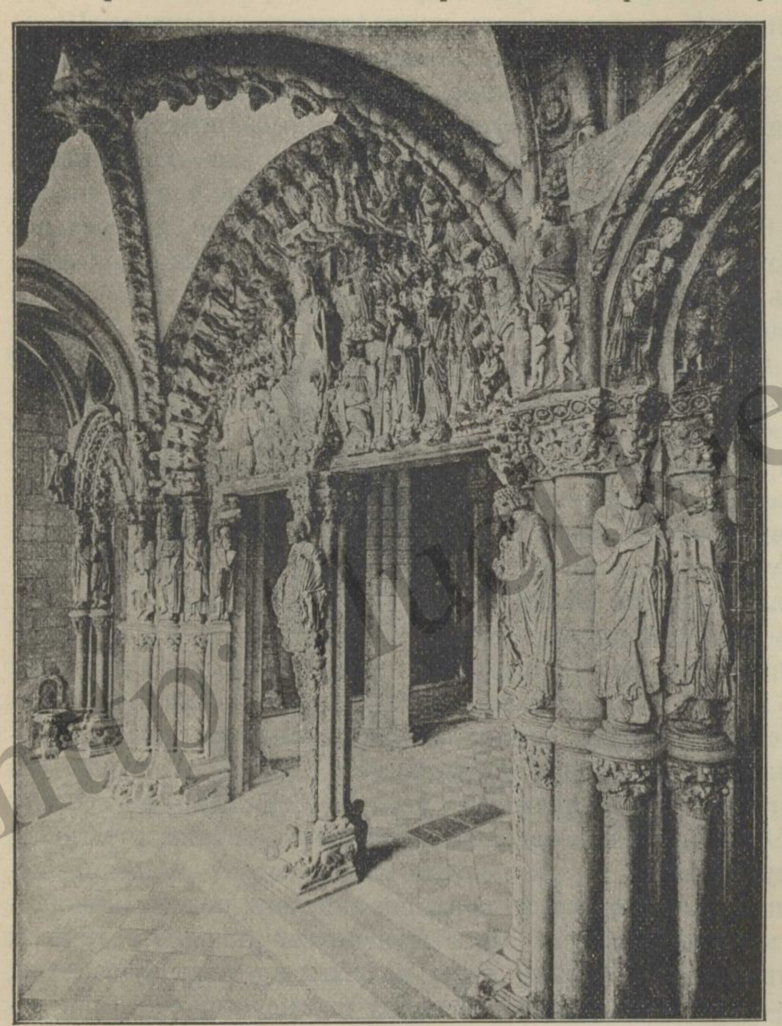
Къ числу древнѣйшихъ изъ особенно значительныхъ романскихъ церквей Испаніи, въ которыхъ покрытіе средняго нефа коробовымъ сводомъ, по крайней мѣрѣ, предполагалось, принадлежитъ церковь св. Мильяна, въ Сеговіи, — базилика вообще очень простая, со среднимъ нефомъ, отдѣленнымъ отъ боковыхъ нефовъ попеременно столбами и коринѳскими колоннами, со средокрестіемъ, увѣнчаннымъ низкой квадратной башней, и съ циркульноарочными галереями на продольныхъ сторонахъ. Изъ прочихъ романскихъ церквей Сеговіи заслуживаютъ упоминанія: С.-Вера-Крузъ (1150 г.), двѣнадцатиугольное центральное сооруженіе, напоминающее собою высѣченную въ скалѣ купольную іерусалимскую церковь; церковь св. Мартина (1180 г.), сооруженіе, въ которомъ любопытны роскошно орнаментированныя животными и растительными мотивами капители двойныхъ колоннъ ея притвора на продольной сторонѣ (см. рис. на этой стр.) и церковь Санъ-Эстебанъ (1210 г.), съ очень благородной по пропорціямъ пятиэтажной, несуживающейся кверху колокольней, снабженной циркульноарочными окнами.



Капители колоннъ въ церкви св. Мартина, въ Сеговіи. По Г. Дегіо.

Затѣмъ, къ самымъ древнимъ церквамъ Испаніи, крытымъ коробовыми сводами, принадлежатъ: Санъ-Педро, въ Уэскѣ, и Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, боковые нефы которыхъ имѣютъ уже крестовые своды. Самая великолѣпная церковь этого стиля — знаменитый соборъ въ Сантіаго-де-Компостела (см. рис. на стр. 254), по своему плану походящій скорѣе къ турской церкви св. Мартина, чѣмъ къ церкви св. Сатурнина, въ Тулузѣ. Въ этомъ соборѣ особенно достойно вниманія сильное развитіе хора, снабженнаго круговымъ обходомъ и вѣнцомъ пяти капеллъ. Какъ продольный корпусъ, такъ и трансептъ — пятинефные. Боковые нефы покрыты крестовыми сводами, а ихъ эмпоры — полукоробовыми. Повсюду господствуетъ циркульная арка, отчасти вытянутая въ мавританскомъ родѣ. Особенно красивъ трехнефный притворъ, крытый слегка-стрѣльчатыми крестовыми сводами и заключающійся между двумя башнями западнаго фасада. Въ этомъ храмѣ, сооруженномъ, вѣроятно, французскимъ зодчимъ, Испанія обладаетъ однимъ изъ самыхъ величественныхъ и вполнѣ законченныхъ въ художественномъ отношеніи архитектурныхъ памятниковъ XII столѣтія. Древнѣйшія церкви Барселоны и Хероны покрыты также еще коробовыми сводами; но кое-гдѣ, какъ, напр, въ красивой церкви Коруньи, эти своды—заостренные, какъ во Франціи. Одна изъ

самыхъ замѣчательныхъ романскихъ церквей — Санъ-Висенте, въ Авилѣ, высокомъ горномъ городѣ, обнесенномъ хорошо сохранившимися романскими стѣнами съ 9 воротами и 85 башнями. Продольный корпусъ этой церкви покрытъ уже весь крестовыми сводами, тогда какъ трансептъ съ обѣихъ сторонъ восьмиграннаго купола имѣетъ еще коробовые своды. Любопытенъ также въ ранне-готическомъ авильскомъ соборѣ романскій хоръ, огромное среднее полукружіе котораго, выступающее за городскую стѣну, превращено въ укрѣпленіе съ окопомъ и бойницами.



Притворъ церкви Сантіаго-де-Компостела. По М. Юнгенделю и К. Гурлиту.

Среди большихъ, вполнѣ покрытыхъ крестовыми сводами испанскихъ церквей, одна изъ самыхъ значительныхъ—старый соборъ въ Саламанкѣ. Сооруженіе этой церкви, аркады которой — стрѣльчатыя, а окна—циркульноарочныя, длилось съ 1120 г., но было совершенно окончено только въ XIII столѣтіи. Ея крестовые своды съ нервюрами имѣютъ куполообразную форму, характерную для стиля Плантагенетовъ. Надстройка надъ средокрестіемъ, переходящая въ шестнадцатигранный куполъ съ нервюрами, какъ внутри, такъ и снаружи, особенно обильно раздѣлана циркульноарочными окнами и фальшивыми галереями. Роскошно-декорированную башню надъ средокрестіемъ имѣетъ также монастырская церковь въ Торо.

Огромные соборы въ Леридѣ, въ Туделѣ и въ Таррагонѣ, сооруженные въ XIII столѣтіи, содержатъ въ своей архитектурѣ характерные элементы уже ранне-готическаго стиля—крестовыя нервюры и стрѣльчатыя арки. Съ послѣдовательно проведенной системой сводовъ и стрѣльчатыхъ арокъ, но еще безъ аркъ-бутановъ, испанская ранняя готика впервые является въ церкви цистерціанскаго монастыря въ Веруэлѣ. Такимъ образомъ, въ Испаніи судьба зодчества была та же, что и во Франціи. Почва для готическаго мірового стиля, воцарившагося и здѣсь со средины XIII столѣтія, была подготовлена.

Португальская архитектура занимающаго насъ времени представляетъ немного отличій отъ испанской. Не надо забывать, что Португалія только съ 1140 года стала свободнымъ, независимымъ отъ Испаніи королевствомъ. Изъ чисто-романскихъ церквей Португаліи, прежде всего надо указать на одно сооруженіе базиличнаго типа и на одно центральнаго типа; оба они, съ ихъ толстыми, зубчатыми вверху стѣнами, по своей внѣшности походятъ больше на крѣпости, чѣмъ на церкви. Первое изъ этихъ сооруженій — знаменитый старый соборъ (Sé Velha) въ Коимбрѣ, построенный въ срединѣ XII столѣтія; это—трехнефная базилика со столбами, крытая коробовыми сводами, съ тремя параллельными восточными полукруглыми нишами и съ нервюрнымъ куполомъ надъ четырехгранной башней средокрестья, украшенной внутри небольшими циркульноарочными галереями. Второе—центральная церковь въ Томарѣ, замкѣ рыцарей Іисуса, построенная въ 1162 г. Восьмиугольная двухъэтажная средняя часть этого зданія окружена восьмиугольнымъ снаружи, покрытымъ коробовыми сводами обходомъ, такой же вышины, какъ и эта часть. Напротивъ того, трехнефная церковь зальной системы въ цистерціанскомъ аббатствѣ въ Алькобасѣ (освященная въ 1222 г.), съ роскошнымъ вѣнцомъ капеллъ позади двойного хорового обхода, производитъ впечатлѣніе уже строгой ранне-готической постройки. Куполообразные крестовые своды ея продольнаго корпуса приближаются непосредственно къ западно-французской архитектурѣ (см. стр. 215 и 234); но общій характеръ этой церкви — бургундскій. Цистерціанцы и здѣсь явились первыми провозвѣстниками готическаго стиля, которому Португалія обязана нѣсколькими сооруженіями, пользующимися большою извѣстностью.

Б. Скульптура и живопись Испаніи въ романскую эпоху.

Вмѣстѣ съ французской архитектурой проникла въ Испанію также и французская монументальная пластика. Художники-испанцы, пробовавшіе свои силы въ скульптурѣ, первое время не поднимались выше уровня неуклюжихъ и грубыхъ попытокъ; лучшія произведенія были исполняемы, повидимому, французами. Однако, ученые, въ томъ числѣ Пассаванъ и Рачинскій, обыкновенно относятся къ монументальной пластикѣ Пиренейскаго полуострова черезчуръ сурово. Слѣдовало бы

http://nbuv.gov.ua/

изучить ея источники съ бо̀льшимъ вниманіемъ, чѣмъ это дѣлалось до сихъ поръ. Въ скульптурахъ капителей нѣкоторыхъ испанскихъ галерей клуатровъ XII вѣка впервые проявляется смѣлая, часто дико-фантастическая оживленность. Особенно богаты фигурами животныхъ лиственные орнаменты галерей клуатровъ въ монастырѣ Санъ-Хуанъ-де-ла-Пенья, въ Уэскѣ, и въ монастырѣ Санъ-Кугатъ-дель-Валье, близъ Барселоны; но всего пышнѣе украшена скульптурами галерея клуатра при таррагонскомъ соборѣ (начала XIII столѣтія), на входныхъ дверяхъ которой изваяны Рождество Христово и Поклоненіе Волхвовъ, тогда какъ капители ея колоннъ украшены такими изображеніями, каковы напр. погребеніе мышей и кошекъ или пѣтушиный бой.

Въ высшей степени разнообразна сѣверно-испанская фасадная скульптура. Къ древнѣйшимъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе топорнымъ изображеніямъ этого рода принадлежатъ двѣ парныя фигуры святыхъ, фризъ съ ангелами, играющими на музыкальныхъ инструментахъ, и фризъ со знаками зодіака, въ церкви Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, по сторонамъ главной двери и надъ входомъ. Здѣсь какъ бы снова ожилъ фронтальный стиль архаическаго греческаго искусства (см. т. I, стр. 320). Болѣе свободно, въ духѣ антикизирующей провансальской пластики разсматриваемаго времени, исполненъ богатый фигурами фасадъ церкви Санъ-Мигуэль, въ Эстельѣ (въ Наваррѣ). На тимпанѣ изображенъ Христосъ во славѣ. Фигуры пяти архивольтовъ размѣщены подобно тому, какъ въ порталѣ церкви Сиврэ (см. стр. 225) — будто падающими внизъ. Въ сильно вытянутыхъ фигурахъ святыхъ на колоннахъ стрѣльчатаго портала церкви Санта-Маріа-ла-Реаль, въ Сангуэсѣ (въ Арагоніи), отражается вліяніе шартрской школы. Всѣ эти произведенія исполнены еще во второй половинѣ XII столѣтія. Концу этого столѣтія принадлежитъ циркульноарочный порталъ церкви Санъ-Висенте, въ Авилѣ, на среднемъ столбѣ котораго изваянъ Христосъ-Вседержитель. Десять очень эффектныхъ фигуръ святыхъ, на колоннахъ боковыхъ уступовъ портала, выполнены свободно и оживленно, хотя ихъ движенія нѣсколько принужденны. На порталахъ испанскихъ церквей чаще, чѣмъ во Франціи, встрѣчается расположеніе фигуръ на архивольтахъ по радіусамъ, или концентричное, причемъ онѣ прикасаются ногами ко внутреннему, а головами къ наружному краямъ арки. Такое расположеніе мы находимъ напр. на порталѣ коллегіальной церкви въ Торо, въ Старой Кастиліи, а также на главномъ порталѣ (Пуэрта-де-ла-Глоріа) собора Сантіяго-де-Компостела. Мастеръ, построившій и украсившій изваяніями (въ 1180 г.) притворъ этого собора (см. рис. на стр. 164), назывался Маэстре Маттео. Какъ самая церковь эта—копія церкви св. Сатурнина, въ Тулузѣ, такъ и ея портальная скульптура близка къ тулузскому стилю. Всѣ три портала, вдающіеся вовнутрь притвора, образуютъ одно величественное скульптурное цѣлое, содержаніе котораго — Страшный Судъ. Въ среднемъ тимпанѣ изображенъ Христосъ во славѣ, среди

http://luck.kiev.ua/

апостоловъ и святыхъ; въ лѣвомъ тимпанѣ представлено блаженство праведныхъ, въ правомъ — муки грѣшниковъ. На среднемъ столбѣ средняго портала изваянъ покровитель церкви, св. Іаковъ Компостельскій. Боковыя колонны украшены статуями другихъ святыхъ. Лучеобразно расположенныя фигуры главнаго архивольта представляютъ 24 апокалипсическихъ старца. Общій характеръ этихъ величественныхъ скульптуръ — романскій, но въ нихъ уже замѣтна доля реализма, свойственнаго готическому стилю.

Въ мелкихъ произведеніяхъ испанской пластики разсматриваемой эпохи, среди которыхъ выдаются золотыя издѣлія, чаще, чѣмъ въ религіозной скульптурѣ, отражается мавританское вліяніе и встрѣчаются мавританскіе мотивы. Любопытна напр. большая чаша въ церкви аббатства Санъ-Доминго-де-Силасъ, близъ Бургоса, изготовленная въ третьей четверти XI столѣтія; она украшена филигранными [1] орнаментами, въ видѣ волнообразныхъ линій, цѣпочекъ, или въ формѣ буквы S, вокругъ подковообразныхъ арокъ.

По части живописи, прежде всего заслуживаютъ вниманія недавно открытые въ разныхъ пунктахъ Испаніи остатки романскихъ стѣнныхъ росписей. Къ числу лучшихъ изъ произведеній испанской церковной стѣнописи принадлежатъ фигуры апостоловъ въ нишѣ небольшой мавританской церкви Кристо-де-ла-Лузъ, въ Толедо; но самыя полныя и важныя изъ этихъ произведеній—исполненныя между 1180 и 1244 гг. фрески на сводѣ капеллы Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, превращенной въ королевскую усыпальницу (такъ называемый „Королевскій Пантеонъ“). Сцены изъ Евангелій и изъ Дѣяній апостольскихъ, знаки зодіака и аллегорическія изображенія мѣсяцевъ года, начертанные темными контурами и лишь слегка иллюминованные, исполнены въ сухомъ стилѣ эпохи.

Испанскихъ рукописей романскаго времени, украшенныхъ миніатюрами, сохранилось довольно много. И въ этихъ иллюстраціяхъ мавританскіе орнаментальные мотивы проникаютъ въ христіанское искусство. Особенной любовью пользуется подковообразная арка. Фигуры нарисованы еще неуклюже: руки и ноги нисколько не пропорціональны между собою. Что касается до красокъ, то синяя по большей части замѣняется фіолетовой или пурпурной, на ряду съ которой пользуется любовью желтая. Фонъ — вначалѣ бѣлый, потомъ цвѣтной, нерѣдко желтый вмѣсто золотого, иногда также полосатый. Въ „Псалмахъ Давида“—рукописи, хранящейся въ Мадридской Исторической Академіи, уже одна миніатюра, изображающая битву рыцарей съ маврами, свидѣтель-

[1] Филигранной работой или филигранью (отъ латин. „filum“,—нить, и „granum“,—зерно) называются украшенія, образуемыя тонкой золотой или серебряной „зернёной“, т. е. превращенной въ рядъ мелкихъ зернышекъ, проволокой.

Прим. переводчика.

http://ukr.kiev.ua/

ствуетъ объ испанскомъ происхожденіи этого манускрипта. Написанный въ 1109 г., „Комментарій Беата, пресвитера, къ откровенію ап. Іоанна“, въ Британскимъ Музеѣ (MS add. 11,695), содержитъ въ себѣ большое число миніатюръ, скомпонованныхъ очень наивно; фигуры въ нихъ безформенны, складки одеждъ имѣютъ видъ спиральныхъ линій. Въ такомъ же угловатомъ и жесткомъ, почти каллиграфическомъ пошибѣ иллюстрирована рукопись Апокалипсиса, хранящаяся въ Мадридской Исторической Академіи, и которую прежде относили къ X столѣтію, тогда какъ на самомъ дѣлѣ она изготовлена приблизительно въ 1050 г. Нѣсколько болѣе искусными представляются на нашъ взглядъ миніатюры „Комментарія къ Апокалипсису“, въ Мадридской Національной библіотекѣ; и въ нихъ, на ряду съ особенно густой красной, коричневой и зеленой красками, постоянно встрѣчается яркая лимонно-желтая. Черноконтурныя миніатюры Библіи 1240 года, въ библіотекѣ Мадридской Исторической Академіи, имѣютъ уже золотой фонъ, но въ ихъ рисункѣ еще явственно выказывается романскій стиль, образовавшійся на почвѣ пришедшаго въ упадокъ античнаго искусства.

4. Англійское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (съ 1050 по 1250 г.).

A. Архитектура.

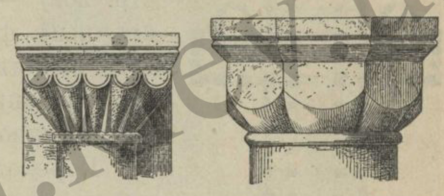
Гастингская битва (1066 г.) рѣшила судьбу не только англійскаго королевства, но и англійскаго искусства. Одновременно съ норманскими воинами, старую землю англо-саксовъ наводнило норманское духовенство, и вмѣсто англо-саксскихъ церковныхъ построекъ, отчасти каменныхъ, отчасти деревянныхъ (см. стр. 107), по всей странѣ быстро разсѣялись роскошныя каменныя церкви норманско-романскаго стиля, которыя, однако, вскорѣ приняли и стали развивать въ своей архитектурѣ нѣкоторыя отдѣльныя черты, обусловливаемыя англо-саксскими традиціями. Англичане дѣлятъ исторію своей архитектуры на много отдѣловъ; Шарпъ насчитываетъ ихъ до 1550 г. семь, но фазы развитія этой архитектуры легко укладываются въ рамки и нашего дѣленія.

Объ англійскихъ соборахъ, со времени выхода въ свѣтъ обширнаго сочиненія Бриттона, было написано нѣсколько изслѣдованій. Особенную прелесть этихъ храмовъ такъ же, какъ и прелесть пизанскаго собора, составляетъ ихъ открытое мѣстоположеніе. Мѣсто, на которомъ они построены, обыкновенно бываетъ обнесенно каменной оградой. Въ ихъ планахъ характерна значительная длина хора, представляющаго собою продолженіе трехнефнаго продольнаго корпуса за сильно-выдающійся своими концами и отодвинутый почти къ срединѣ зданія трансептъ. Характерно также срѣзанное прямо окончаніе хора, которое, однако, дѣлается типичнымъ для англійской церковной архитектуры только въ пору господства готическаго стиля. По своей внутренней архитектурѣ, эти монументальные

http://lucl.kiev.ua/

романскіе храмы Англіи суть норманскія церкви съ циркульными арками, эмпорами, трифоріями, сильно расчлененными столбами и плоскими, часто гармонично раскрашенными и вызолоченными балочными потолками, которые здѣсь, лишь за единственнымъ исключеніемъ (см. ниже, стр. 260), употребляются постоянно. Соотвѣтственно большому развитію длины церквей этого стиля, горизонтальное направленіе подчеркнуто карнизами и раздѣлительными полосами, тянущимися въ нѣсколько рядовъ вдоль стѣнъ и огибающими выступающія изъ нихъ полуколонны. Кромѣ собственно базиликъ съ колоннами, сооружались церкви съ толстыми, массивными столбами, напоминающими собою колонны; эти постройки по своей архитектурѣ, какъ полагаетъ Дегіо, приближаются скорѣе къ древне-саксскимъ, чѣмъ къ норманскимъ образцамъ.

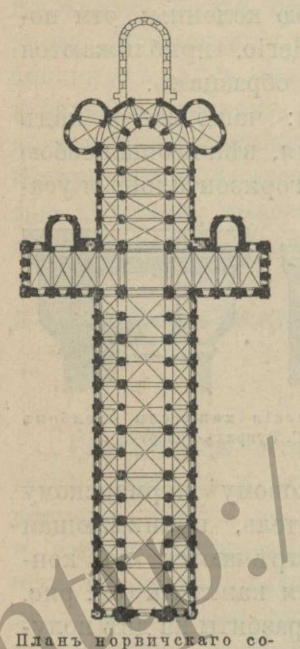
Башни въ Англіи рѣдко соединены въ группы; чаще всего, надъ зданіемъ высится только одна четырехгранная башня, вѣнчающая собою средокрестіе, обыкновенно оканчивающаяся вверху горизонтально и усаженная зубцами. Западные фасады — очень разнообразны, но, кромѣ нихъ, и продольныя стороны обыкновенно роскошно раздѣланы снаружи аркадами. По своему общему характеру эти церкви роскошны, но нѣсколько угловаты и грузны; то же самое можно сказать и о деталяхъ ихъ архитектуры. Изъ капителей, въ противоположность материковому норманскому стилю, въ Англіи преобладаетъ кубовидная капитель, принимающая совершенно особенныя формы, которыя рѣдко встрѣчаются на континентѣ Любимыя формы — трубчатая и сборчатая капители (см. рис. на этой стр.), въ которыхъ боковыя поверхности куба разбиты на двѣ полукруглыя площадки или на бо̀льшее ихъ число. Тимпаны и профили арокъ, пандантивы и колонны обильно украшены жесткими, суровыми орнаментами. Въ эпоху, питавшуюся самыми различными традиціями, здѣсь удержались древніе орнаментальные мотивы — растительные завитки, чешуи, плетенка, спирали, зигзаги и др. формы, которымъ умышленно придавался характеръ нѣкоторой хрупкости.


Англо-норманскія капители столбовъ
По Г. Руприхъ-Роберту.

Сохранившіеся соборы англо-норманскаго стиля суть винчестерскій (1079—93), норвичскій (строившійся съ 1096 г.), илискій (1082—1174) и питерброскій (1140 — 93), подпираемые сильно расчлененными столбами. Двѣнадцатипролетный продольный корпусъ тяжелаго винчестерскаго собора производитъ впечатлѣніе длинной галереи, уставленной столбами; отъ его романской архитектуры не сохранилось ничего, такъ какъ онъ былъ перестроенъ въ поздне-готическую пору. Наоборотъ, продольный корпусъ норвичскаго собора (см. рис. на стр. 260), раздѣленный на четырнадцать компартиментовъ, еще остается, за исключеніемъ его средняго нефа, впослѣдствіи получившаго сводчатое покрытіе,

http://lib.ru.ua/

образцомъ чисто-норманской архитектурной системы. Знаменитый соборъ въ Или, трехнефный продольный корпусъ котораго пересѣченъ, какъ и продольный корпусъ винчестерскаго собора, трехнефнымъ трансептомъ, вполнѣ сохранилъ романско-норманскія формы своей стройной, благородной архитектуры только въ поперечныхъ нефахъ. Первоначальный фасадъ илискаго собора (см. рис. на стр. 261), надъ полуциркльуными аркадами котораго поднимались высокія зубчатыя башни, подобныя башнямъ замка, былъ также перестроенъ въ позднѣйшее время. Изъ этихъ четырехъ большихъ базиликъ со столбами, наиболѣе чистый норманскій характеръ имѣетъ еще и теперь соборъ въ Питерборо. Его продольный корпусъ сохранилъ свою первоначальную архитектуру, сходную съ архитектурой собора въ Или, а средній нефъ—свой старый деревянный потолокъ. Общій характеръ внутренности этого собора (см. рис. на стр. 262) — суровый, романскій, но стрѣльчатоарочный фасадъ, съ его тремя огромными, во всю вышину нефа, входными арками, ведущими въ роскошно отдѣланный, также стрѣльчатоарочный притворъ, — уже вполнѣ готическій.


Планъ норвичскаго собора. По Г. Руприхъ-Роберту.

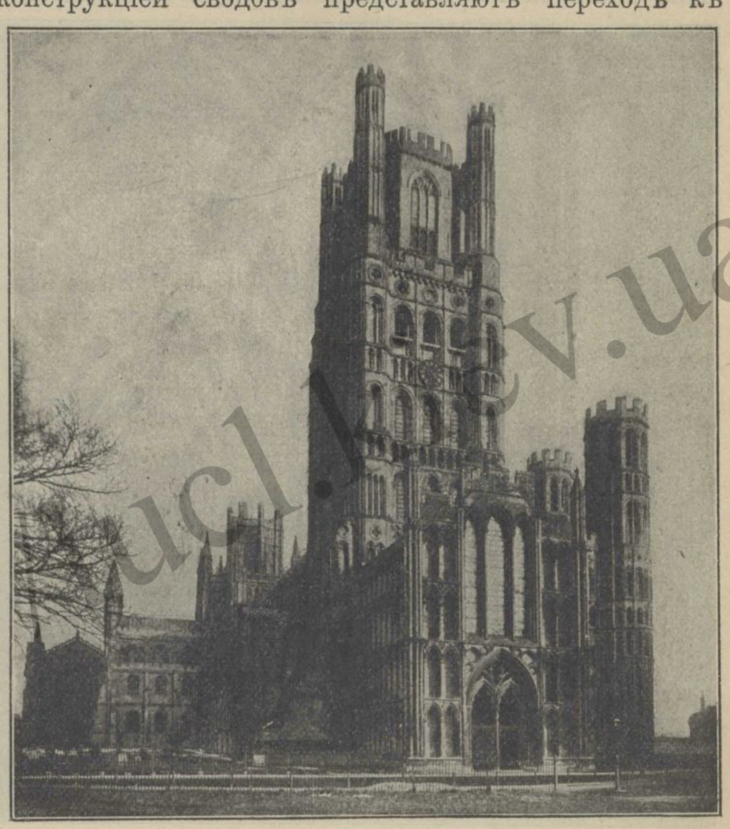
Переходъ къ церквамъ съ круглыми столбами представляетъ собою возстановленная въ чисто-норманскомъ стилѣ церковь аббатства въ Вальтгэмѣ, съ ея тяжелыми, но живописно чередующимися между собою столбами и колоннами, со сборчатыми капителями и съ зигзагообразными арками. Настоящія церкви съ круглыми столбами обыкновенно менѣе масивны, чѣмъ большіе соборы вообще съ многогранными столбами. Плоскіе потолки въ этихъ церквахъ болѣе органически связаны съ остальными частями постройки, потому что въ нихъ нѣтъ, какъ въ норвичскомъ и другихъ подобныхъ соборахъ, прилѣпленныхъ къ стѣнамъ и столбамъ полуколоннъ и служебныхъ колоннъ, тщетно заставляющихъ ожидать сводовъ. Изъ церквей этого рода можно указать на церковь св. Варѳоломея, въ Лондонѣ, и на схожія съ нею церкви въ Глостерѣ, Колчестрѣ, Керкуоллѣ и Карлэйлѣ, а также — на церкви въ Келсо и Джедбергѣ, въ Шотландіи, находящіяся теперь въ развалинахъ.

Всѣмъ этимъ англо-романскимъ зданіямъ, имѣвшимъ первоначально плоское покрытіе, можетъ быть противопоставленъ, какъ образецъ сводчатой норманской базилики, великолѣпный дергэмскій соборъ, сооруженный въ 1093—1128 гг. Вся его архитектура свидѣтельствуетъ о томъ, что вначалѣ предполагалось для него сводчатое покрытіе, хотя сохранившіеся прямоугольные и стрѣльчатоарочные крестовые своды съ нервюрами устроены только въ 1233 г. Въ этомъ соборѣ

http://luc.kiev.ua/

сильно-расчлененные столбы въ видѣ пучковъ колоннъ чередуются съ толстыми и короткими колоннами, даже стержни которыхъ, отчасти обвитые спиральными желобками, покрыты грубыми норманскими орнаментами.

Стрѣльчатая арка введена въ употребленіе въ Англіи, повидимому, также цистерціанскими монахами. Но тогда какъ цистерціанскія церкви континента своей конструкцiей сводовъ представляютъ переходъ къ готикѣ, такія англійскія церкви и въ тѣхъ случаяхъ, когда ихъ аркады стрѣльчатыя, остаются съ плоскими деревянными потолками. При этомъ, напр. въ Фаунтэнсѣ, церковь котораго имѣетъ круглые столбы и еще циркульноарочныя окна, боковые нефы перекрыты поперечными коробовыми сводами, въ керкстольской же церкви, также съ циркульноарочными окнами, — крестовыми нервюрными сводами, опирающимися на кронштейны. Плоскопокрытыя церкви въ Байлэндѣ и въ Уитби отличаются внутри стрѣльчатой архитектурой; но въ нихъ самыя нижнія окна, приходящiяся вровень съ землей, заканчиваются полуциркульными арками. Словомъ, если не принимать во вниманіе плоскихъ потолковъ, существованіе которыхъ является несоотвѣтствующимъ прочимъ условіямъ, мы и въ англійскихъ цистерціанскихъ церквахъ XII столѣтія находимъ ясно-выраженный переходный стиль.


Соборъ въ Или, съ западной стороны. Съ фотографіи Ф. Фриса и К°, въ Рейгатѣ (въ графствѣ Сёрре).

Одновременно этотъ стиль сталъ выказываться также въ архитектурѣ большихъ соборовъ, а затѣмъ быстро, раньше, чѣмъ въ Германіи, развился въ настоящій ранне-готическій стиль, называемый въ Англіи ранне-англійскимъ (Early English). Англія пошла въ науку къ еще полуготовой французской готикѣ и чрезъ то получила возможность сво-

бодно развивать готическій стиль дальше по своему собственному художественному вкусу. Совсѣмъ особое мѣсто должно быть отведено своеобразной круглой церкви ордена Тампліеровъ, въ Лондонѣ (St. Mary's Church), построенной въ 1185 г. въ норманскомъ стилѣ, но съ нѣкоторыми уже стрѣльчатоарочными мотивами въ хорѣ, а въ 1240 г. снабженной чисто-готическимъ (хотя и ранняго стиля) хоромъ. Переходный стиль воплощенъ всего явственнѣе въ грузной церкви аббатства Мэльмсбёри.



Внутренность собора въ Питерборо. Съ фотографіи Ф. Фриса и К°, въ Рейгатѣ (въ графствѣ Сёрре).

Первой дѣйствительно готической постройкой въ Англіи былъ хоръ кентербёрійскаго собора, возведенный въ 1174 г. французскимъ зодчимъ Вильгельмомъ Сансскимъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что этотъ хоръ очень похожъ на хоръ сансскаго собора (см. стр. 243). Затѣмъ, съ 1184 г. были реставрированы въ ранне-англійскомъ стилѣ, который здѣсь впервые въ Англіи прибѣгъ къ употребленію наружныхъ аркъ-бутановъ, западныя части чичестерскаго собора. Концу XII столѣтія принадлежитъ упомянутый уже нами монументальный и оригинальный фасадъ собора въ Питерборо. Въ 1190 г. начатъ постройкой хоръ линкольнскаго собора, первоначально имѣвшій необыкновенную въ Англіи закругленную форму съ тремя расходящимися по радіусамъ

http://www.kiev.ua/

капеллами, но потомъ, въ слѣдующемъ столѣтіи, получившій прямоугольное окончаніе. Продольный корпусъ питерборoскаго собора (1209—35), по мнѣнію Дегіо,—быть можетъ, самое совершенное произведеніе вполнѣ сформировавшейся англійской ранней готики. Здѣсь впервые появляется совершенно новая особенность англійской готики — такъ называемые „звѣздчатые своды“, получаемые посредствомъ вѣерообразнаго расположенія увеличенныхъ въ числѣ нервюръ крестоваго свода. Въ то же время, какъ и петерборoскій соборъ (1214—35), сооруженъ соборъ въ Уэллысѣ, фасадъ котораго Шназе считалъ самымъ красивымъ фасадомъ въ Англіи, быть можетъ, потому, что его наружность, съ ея двумя западными башнями, очень сильно напоминаетъ готическіе фасады церквей континентальной Европы. Внутренность этого собора отличается благородной простотой, но производимому ею впечатлѣнію вредитъ отсутствіе связи между сводами, нервюры которыхъ опираются на кронштейны, помѣщенные высоко, и сложными столбами, изъ которыхъ не исходятъ нервюры.

Самымъ характернымъ и прекраснымъ произведеніемъ англійской ранней готики остается для насъ сольсбёрійскій соборъ, который внутри своей широкой, обсаженной зеленѣющими деревьями, ограды образуетъ тихій, обособленный художественный мірокъ. Восточныя части этого собора были построены въ 1220—50 гг., продольный корпусъ сооруженъ нѣсколько позже, а башня надъ средокрестіемъ, съ ея исключительно высокимъ и тонкимъ шпилемъ, высочайшая англійская колокольня,—только въ XIV столѣтіи. Болѣе новыя части этого зданія сооружались въ стилѣ старыхъ, вслѣдствіе чего все оно какъ бы задумано съ разу. Трехнефный продольный корпусъ пересѣченъ двумя трансептами. Хоръ оканчивается прямоугольно, такъ же какъ и выступающая изъ него, съ восточной стороны, квадратная въ планѣ капелла, которая, какъ и въ другихъ англійскихъ церквахъ, называется капеллой Богоматери (Lady Chapel). Узкія стрѣльчатоарочныя окна, которымъ присвоено въ Англіи названіе ланцетовидныхъ, соединены въ группы: въ боковыхъ нефахъ по два вмѣстѣ, въ верхнихъ стѣнахъ — по три. Сложные столбы старѣйшихъ восточныхъ частей собора имѣютъ часто встрѣчающуюся въ Англіи особенность, а именно — ихъ круглые стволы обставлены каждый четырьмя свободно-стоящими тонкими и стройными колонками, исполняющими функцію служебныхъ колоннъ; въ капеллѣ Богоматери эти тонкія, напоминающія собою новѣйшую желѣзную конструкцію колонки выдвинуты къ срединѣ капеллы. Плоскія чашевидныя капители орнаментированы растительными стеблями, съ которыхъ свѣшиваются одиночные стилизованные листья, непохожіе на аканѳовые. Абака и база—круглыя. Мѣсто зигзаговъ норманскаго стиля занимаетъ рядъ своеобразныхъ, сильно выдающихся впередъ четырехлистниковъ; такъ какъ эти послѣдніе отчасти похожи на зубы, то ихъ называютъ „зубовиднымъ“ орнаментомъ или „собачьими клыками“ (Dogteeth). Ажурная рѣзьба изъ

http://lucl.kiev.ua/

камня, Masswerk или совершенно отсутствуетъ даже въ окнахъ, или играетъ очень скромную роль; равнымъ образомъ, наружные аркъ-бутаны на продольныхъ сторонахъ зданія находятся еще въ періодѣ образованія. О сольсбёрійскомъ соборѣ авторомъ настоящаго сочиненія было писано въ 1879 г.: „Снаружи это образцовое созданіе ранней готики, извѣстной подъ названіемъ Early English, отличается чрезвычайнымъ благородствомъ и красотой; но по своей архитектурѣ и по общему плану оно — скорѣе романская, чѣмъ готическая церковь. Во всякомъ случаѣ, Early English имѣетъ еще много общаго съ нѣмецкимъ переходнымъ стилемъ, что̀ не мѣшаетъ ему быть стилемъ вполнѣ самобытнымъ, стрѣльчатоарочнымъ стилемъ, который заботится не столько объ единствѣ конструкціи, сколько о декоративномъ примѣненіи стрѣльчатой арки.“

Б. Англійская скульптура и живопись съ 1050 по 1250 г.

Въ Англіи, послѣ норманскаго завоеванія, изобразительныя искусства достигли до процвѣтанія не такъ быстро, какъ архитектура. Уже искусство французской Нормандіи, какъ мы видѣли, принимало очень слабое участіе въ развитіи фасадной пластики. Нормандское зодчество Англіи не пыталось превзойдти его въ этомъ отношеніи. Романскія скульптуры, встрѣчающіяся на нѣкоторыхъ порталахъ, какъ напр., на южномъ порталѣ илискаго собора, бѣдны по содержанію и грубы. Сравнительно богаче скульптурами южный порталъ неоконченной церкви аббатства Мэльмсбёри, украшенный рельефами библейскаго содержанія, фигурами животныхъ и изображеніями мѣсяцевъ года—произведеніями безформеннаго стиля. Одинъ только, изданный въ 1851 г. Коккериллемъ, но съ того времени сильно вывѣтрившійся, широкій западный фасадъ уэлльскаго собора, украшенный, какъ въ вертикальномъ, такъ и въ горизонтальномъ направленіи, рядами простыхъ стрѣльчатоарочныхъ балдахиновъ, является образцомъ полной, хотя и недостаточно связной декораціи: помимо отдѣльныхъ статуй, помѣщенныхъ подъ упомянутыми балдахинами, и изображенія Страшнаго Суда на среднемъ фронтонѣ, его украшаетъ цѣлый рядъ рельефовъ, представляющихъ библейскіе сюжеты. Формы въ этихъ рельефахъ — романскія, но еще довольно неуклюжія, несмотря на то, что фасадъ сооруженъ немногимъ раньше 1250 г., слѣдовательно, въ самомъ концѣ разсматриваемой нами эпохи.

Англійскіе надгробные памятники и купели еще въ XII столѣтіи не обходились вполнѣ безъ скульптурныхъ украшеній. Изъ англійскихъ надгробныхъ изваяній, для знакомства съ которыми лучшимъ пособіемъ до сего времени остается старое сочиненіе Стотгарда, къ числу наиболѣе раннихъ принадлежатъ изваянія епископовъ Роджера (ум. въ 1139 г.) и Джослина (ум. въ 1184 г.), въ сольсбёрійскомъ соборѣ. Эти изображенія выполнены плоскимъ рельефомъ, грубо и безжизненно; ихъ головы—самаго общаго типа; въ нихъ еще нѣтъ и признаковъ портретнаго сходства. Но съ воцареніемъ покровителя художествъ, короля Генриха III

http://luckiev.ua/

(1216 г.), состояніе скульптуры съ разу измѣняется. Предшественникъ этого государя, король Іоаннъ, изображенъ на памятникѣ, въ уорчестерскомъ соборѣ, болѣе свободно и жизненно, чѣмъ до этой поры обыкновенно дѣлалось въ Англіи. Подобно тому, какъ король на этомъ памятникѣ представленъ, впервые въ англійской надгробной скульптурѣ, съ открытыми глазами, такъ и англійское искусство начинаетъ теперь открывать свои глаза. Характерны надгробныя статуи англійскихъ рыцарей того времени, которые обыкновенно изображались со скрещенными ногами (мотивъ, встрѣчающійся только въ Англіи), въ кольчугѣ и въ довольно длинной неподпоясанной верхней одеждѣ. Будучи независимы отъ какого бы то ни было церковнаго шаблона, эти изображенія уже съ первой половины XIII столѣтія, не достигая, правда, до настоящаго портретнаго сходства, въ общемъ складѣ фугуры обнаруживаютъ до нѣкоторой степени стремленіе къ свѣжести и натуральности. Характеристиченъ въ этомъ отношеніи памятникъ Вильяма Лонгспи (ум. въ 1238 г.), въ сольсбёрійскомъ соборѣ, съ фигурою этого лица, ноги котораго, однако, еще не скрещены; характеристиченъ также, именно по скрещеннымъ ногамъ фигуры, памятникъ Роберта де-Роса (ум. въ 1227 г.), въ круглой церкви Тампліеровъ, въ Лондонѣ, въ которой сохранились и другія изваянія подобнаго рода.

Въ англійской прикладной пластикѣ разсматриваемаго времени первое мѣсто должно быть отведено золотыхъ дѣлъ мастерству. Англосаксскія сокровища, переплавленныя въ золото норманскими завоевателями, извѣстны намъ только по преданію. Изъ произведеній перваго вѣка по норманскомъ завоеваніи дошли до насъ лишь немногія. Въ ихъ числѣ особенно любопытенъ бронзовый золоченый подсвѣчникъ лондонскаго Саутъ-Кенсингтонскаго музея, изготовленный, какъ видно по надписи на немъ, аббатомъ Петеромъ Глочестерскимъ (1104—15). Этотъ подсвѣчникъ орнаментированъ ленточной плетенкой чеканной работы и на немъ, между петлями плетенки, извиваются фигуры людей, преслѣдуемыхъ чудовищами. Здѣсь мы наблюдаемъ пережитокъ, въ романизированныхъ формахъ, древнихъ ирландско-англо-саксскихъ традицій.

Объ англійской живописи разсматриваемой эпохи можно сказать также очень немногое. Даже монументальная живопись на стеклѣ представлена за это время весьма скудно. Красивыя цвѣтныя стекла въ окнахъ хорового обхода (1180 г.) въ кентербёрійскомъ соборѣ принадлежатъ школѣ Сенъ-Дени. Рукописи попрежнему снабжались рисунками; но своеобразная англо-саксская миніатюрная живопись (см. стр. 113) угасла послѣ норманскаго завоеванія, и прошло нѣкоторое время прежде, чѣмъ англійскіе монахи усвоили себѣ языкъ формъ континентальной книжной живописи. Вскорѣ затѣмъ они сумѣли, не выходя изъ круга этихъ формъ, подняться въ своихъ произведеніяхъ до оригинальности и значительнаго мастерства. Этимъ живо-

http://luci.kiev.ua/

писцамъ свойственно стремленіе къ сочности и роскоши красокъ, а ихъ искренность сказывается въ простодушіи, съ какимъ они пользуются англійскими мужскими и женскими типами. Для второй четверти XII столѣтія характерна хранящаяся въ Британскомъ музеѣ иллюстрированная Библія (Cotton, C. IV), съ сильными, хотя часто и неправильными рисунками, исполненными перомъ на синемъ фонѣ. Фантастическія деревья въ этихъ рисункахъ, имѣющія видъ арабесокъ, свидѣтельствуютъ о полномъ отчужденіи художниковъ отъ природы. Изъ болѣе позднихъ произведеній миніатюрной живописи, пользуются извѣстностью Служебникъ Робера Шампара, въ Руанской библіотекѣ, великолѣпная Псалтирь Лейденской университетской библіотеки, списокъ Комментарія блаж. Іеронима къ пророку Исаіи, въ Бодлеянской библіотекѣ, въ Оксфордѣ, и двухтомная Библія Парижской Національной библіотеки. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ Библія Парижской библіотеки св. Женевьевы — трехтомная рукопись, принадлежащая уже первой половинѣ XIII столѣтія. Ея многочисленныя изображенія находятся только внутри иниціаловъ; библейскія событія воспроизведены въ грубыхъ формахъ, и композиція этихъ изображеній не свидѣтельствуетъ, чтобы ихъ исполнители были надѣлены богатой фантазіей; въ двухъ послѣднихъ томахъ фигуры часто непомѣрно вытянуты въ длину; фоны— уже золотые, обведенные красными полосками. Предпочтеніе, оказываемое свѣтло-желтой, сѣрой и свѣтло-зеленой краскамъ, сообщаетъ этимъ рисункомъ свѣтлую гармонію тоновъ, какой не встрѣчается въ миніатюрахъ континента. Особую вѣтвь норманско-англійской школы XII столѣтія составляютъ иллюстраціи Псалтирей. Довольно низко въ художественномъ отношеніи стоитъ написанная между 1114 и 1146 гг. въ монастырѣ Сэнтъ-Альбани, близъ Лондона, и изслѣдованная Гольдшмидтомъ „Псалтирь Альбани“, хранящаяся въ ризницѣ церкви св. Годегарда, въ Гильдесгеймѣ. Ея раскрашенные рисунки перомъ, такъ же какъ и изображенія, исполненныя кистью, своимъ схематичнымъ, ради удобства, часто профильнымъ рисункомъ свидѣтельствуютъ о забвеніи художниками англо-саксской добросовѣстной и тщательной техники предшествовавшаго періода. Въ отношеніи содержанія, особенно поучительны помѣщенныя внутри иниціаловъ изображенія сценъ борьбы людей съ животными (см. рис. на этой стр.), такъ какъ они, находясь въ тѣсной связи съ соотвѣтствующими мѣстами псалмовъ, доказываютъ, что и аналогичныя скульптурныя изображенія, столь часто встрѣчающіяся на церковныхъ порталахъ и капителяхъ колоннъ того же времени, должны быть толкуемы въ духѣ псалмопѣвца, т. е., какъ олицетворенія душевной борьбы. Миніатюры болѣе позднихъ рукописей монастыря Сэнтъ-Альбани — уже



Иниціалъ изъ Псалтири Альбани, въ Гильдесгеймѣ. По А. Гольдшмидту.

http://lucl.kiev.ua/

выше по техническому исполненію. Однако, этотъ стиль слегка раскрашенныхъ рисунковъ перомъ только въ срединѣ XIII-го столѣтія достигъ до своего наивысшаго развитія подъ руками англійскаго монаха Маттіаса изъ Парижа. Изъ его произведеній слѣдуетъ указать на „Исторію короля Оффы", на „Жизнь аббатовъ" и на „Исторію ангеловъ", въ Британскомъ музеѣ. Особенной похвалы заслуживаетъ нарисованное перомъ и слегка пройденное кистью и красками изображеніе Богородицы въ послѣдней изъ только-что упомянутыхъ нами рукописей; въ немъ стиль, о которомъ идетъ рѣчь, является въ полномъ блескѣ. Но манускрипты этого рода характеризуютъ только одно изъ направленій, на ряду съ которымъ также и въ Англіи постепенно одерживала побѣду живопись густо-кроющими красками на золотомъ фонѣ.

IV. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Германіи и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ съ нею странахъ (приблизительно съ 1050 по 1250 г.).

1. Саксонское и вестфальское искусство.

А. Введеніе. — Архитектура.

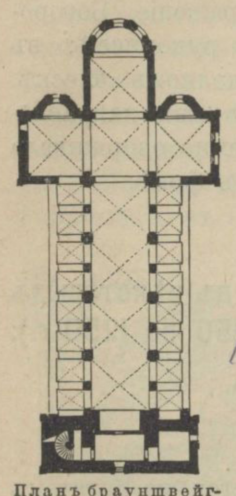
Нѣмецкое искусство зрѣлаго средневѣковья рисуется на богатомъ красками фонѣ сильной политической и религіозной борьбы. Эпоха 1050 — 1250 гг. началась при Генрихѣ III, по своему усмотрѣнію назначавшемъ и смѣнявшемъ папъ, наивысшимъ подъемомъ могущества Германской Имперіи, которая, однако, вскорѣ затѣмъ должна была идти въ Каноссу; на эту эпоху приходится все славное, обильное крупными историческими фигурами, окутанное легендою царствованіе дома Гогенштауфеновъ — дома, который медленно, но неудержимо, истекалъ кровью въ безпрерывныхъ походахъ принадлежавшихъ къ нему императоровъ на далекій Востокъ, на прекрасный Югъ и внутри Имперіи. Эта эпоха, все еще окруженная блестящимъ ореоломъ, окончилась со смертью великаго, страстно-любившаго искусство императора Фридриха II, чтобы вскорѣ смѣниться „временами безначалія, временами ужаса" (Шиллеръ).

На этомъ фонѣ, окрашенномъ въ цвѣта крови и желѣза, но оживленномъ серебряными цвѣтами и золотыми нитями, въ спокойномъ величіи выступаетъ нѣмецкое искусство зрѣлаго средневѣковья. На выработку этого искусства вліяли многія условія; тѣмъ не менѣе, интернаціональный отпечатокъ, лежащій на этомъ искусствѣ, не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно вложенной въ него національной творческой силы.

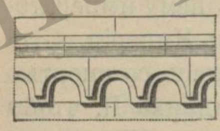
Въ оттоновское время, нѣмецкая образованность, хотя и въ латинскомъ одѣяніи, еще твердо стояла на собственныхъ ногахъ; но со второй половины XI столѣтія она во многихъ своихъ областяхъ подпала подъ вліяніе сосѣдней, французской культуры. Бракъ Генриха III съ Агнесой

http://lib.kiev.ua/

Пуату много способствовалъ проникновенію въ Германію французской цивилизаціи. Затѣмъ, клюнійцы и, позже, цистерціанцы подчинили себѣ религіозную жизнь Германіи; даже роскошная нѣмецкая поэзія эпохи развивалась подъ вліяніемъ современной ей французской поэзіи. „Въ долинахъ Прованса родились пѣсни миннезингеровъ“—говоритъ Уландъ. Однако, въ нѣмецкой поэзіи того времени, при ближайшемъ ея изученіи, видна самобытно-германская художественная мощь. Такія коренныя нѣмецкія созданія, какъ „Пѣснь о Нибелунгахъ“ и „Гудрунъ“, или такія чисто-нѣмецкія пѣсни, какъ пѣсни Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде, не говоримъ уже о другихъ, свидѣтельствуютъ о томъ, что нѣмецкое средневѣковое искусство, какъ ни охотно шло оно въ выучку къ романцамъ, было очень далеко отъ того, чтобы скрывать черты своего національнаго облика. Романское искусство Германіи, въ концѣ-концовъ, всѣми фибрами своего сердца — искусство нѣмецкое.


Планъ брауншвейгскаго собора. По В. Газе.

Съ достаточной ясностью это выказывается не только въ поэзіи, но и въ германской архитектурѣ. Великія традиціи оттоновскаго времени, въ которомъ, какъ мы видѣли, складывалось романское искусство Германіи, продолжали дѣйствовать еще на протяженіи почти цѣлаго столѣтія. Сохранившіяся въ этой странѣ романскія церкви, почти всѣ возникшія въ своемъ нынѣшнемъ видѣ въ разсматриваемую эпоху, обладаютъ всѣми тѣми признаками въ ихъ наивысшемъ и наиболѣе послѣдовательномъ развитіи, которые мы привыкли называть прямо романскими. Несмотря на то, что нѣкоторыя главныя ихъ черты были выработаны много раньше, на отдаленнѣйшемъ христіанскомъ Востокѣ (см. стр. 29), а нѣкоторыя архитектурныя детали заимствованы съ соплеменнаго ломбардскаго юга (см. стр. 100 и 199), — эти постройки по своему совершенно особенному характеру—нѣмецкія отъ фундамента до шпиля башни. Только въ теченіе XII столѣтія, когда во Франціи (см. стр. 237) готическій стиль постепенно развивался органически, романское зодчество Германіи стало воспринимать въ отдѣльности тѣ новыя формы, которыя — каковы крестовый сводъ съ нервюрами, стрѣльчатая арка и система контрфорсовъ— во Франціи быстро срослись въ одно новое цѣлое. Настоящая готика вошла въ употребленіе въ Германіи лишь въ началѣ послѣдующаго періода, т. е. около средины XIII столѣтія. Такимъ образомъ, между романскимъ и готическимъ стилями въ Германіи существовалъ, дѣйствительно, „переходный стиль“. То обстоятельство, что этотъ стиль, какъ справедливо замѣчаетъ Діего, во Франціи былъ болѣе оригиналенъ и активенъ, а въ Германіи подражателенъ и пассивенъ, объясняется самою сущностью его

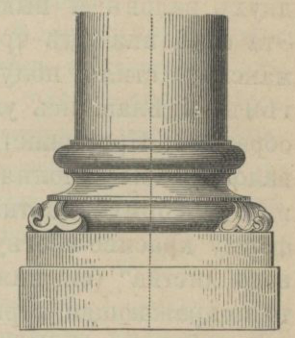

Романскій аркатурный фризъ. Съ рисунка.

http://nuclkiev.ua/

эволюціи въ этихъ двухъ странахъ. Но нѣмецкій переходный стиль примѣнялъ чужія архитектурныя формы такъ умѣло и съ такимъ вкусомъ, что создалъ произведенія, полныя чарующей художественной прелести.

Циркульноарочный романскій стиль Германіи — самый послѣдовательный изо всѣхъ мѣстныхъ романскихъ стилей; онъ всего полнѣе преодолѣлъ античныя припоминанія и съ наибольшей ясностью спаялъ древне-христіанскую традицію съ сѣверно-средневѣковымъ чувствомъ стиля въ одно новое, органическое цѣлое. Прежде всего этотъ стиль увѣренно овладѣлъ связной, составленной изъ квадратовъ системой плана, которую примѣнялъ къ дѣлу особенно часто. Въ нѣмецкихъ церквахъ связной системы основною частью плана служитъ квадратъ средокрестія; ему соотвѣтствуетъ квадратъ хора, къ которому примыкаетъ полукруглая абсида; затѣмъ, съ обѣихъ его сторонъ лежатъ два квадрата трансепта и, наконецъ, къ нему прилегаютъ квадраты, образующіе средній нефъ продольнаго корпуса (см. рис. на стр. 268). Такъ какъ боковые нефы имѣютъ вдвое меньшую ширину, чѣмъ средній нефъ, то стороны ихъ квадратовъ вдвое короче сторонъ квадратовъ средняго нефа. Эта связная система, при которой на углахъ большихъ среднихъ квадратовъ часто помѣщались толстые четырехугольные столбы, а на углахъ меньшихъ квадратовъ боковыхъ нефовъ болѣе легкія колонны, поддерживавшія поперечныя подпружныя арки (чередованіе подпоръ), въ Германіи довольно часто находила себѣ примѣненіе уже въ плоско-покрытыхъ базиликахъ; но связной, въ полномъ смыслѣ этого термина, она является только при покрытіи отдѣльныхъ квадратовъ крестовыми сводами, поднимающимися надъ чисто полуциркульными арками и поэтому предполагающими одинаковую высоту устоевъ свода, одинаковую высоту шалыгъ [1] и одинаковое арочное отверстіе (см. рис. на стр. 211). Двойные хоры и двойные трансепты и въ эту эпоху продолжаютъ въ Германіи встрѣчаться нерѣдко. Кромѣ куполообразной, но снабженной деревянными стропилами башни надъ средокрестіемъ, часто воздвигаются восточныя и западныя башни, заключающія въ себѣ лѣстницы и то имѣющія самый скромный размѣръ, то вырастающія въ красивыя, высокія колокольни, покрытыя пирамидальными или двускатными крышами.


Нѣмецко-романская колонна. Съ рисунка.


Нѣмецко-романская база колонны, снабженная угловыми листками. По В. Любке.

Большинство орнаментальныхъ формъ нѣмецко-романскаго стиля мы уже встрѣчали въ ломбардскомъ искусствѣ, многія изъ этихъ

[1] Шалыга — высшая точка арки или свода.

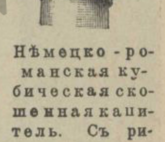
формъ — въ равеннскомъ, а нѣкоторыя даже — въ древне-сирійскомъ искусствахъ. Расчлененіе наружныхъ стѣнъ въ вертикальномъ направленіи производилось посредствомъ выступающихъ изъ стѣнной поверхности лопатокъ, изрѣдка превращавшихся въ контрфорсы, и фальшивыхъ арокъ, охватывающихъ группы оконъ и продолжающихся затѣмъ на простѣнкахъ, въ горизонтальномъ же направленіи—посредствомъ аркатурныхъ фризовъ (см. рис. на стр. 268) и тянущихся подъ карнизами маленькихъ циркульноарочныхъ галерей, покоющихся на колонкахъ. Обрамленія и выступы входныхъ дверей еще въ продолженіе всего XI столѣтія отличаются простотой. Только въ XII столѣтіи постепенно распространяются въ Германіи, проникая изъ Бургундіи, болѣе роскошныя формы порталовъ, съ идущими наискось и образующими прямоугольные уступы боковыми стѣнками, украшенными колоннами, полукруглыми валиками и, наконецъ, фигурами, и съ обдѣлкой внутреннихъ поверхностей арокъ „архивольтами".

Во внутренности достойны вниманія преимущественно формы колоннъ и сильно вытянутыхъ, приставленныхъ къ столбамъ и стѣнамъ полуколоннъ, служащихъ опорами для подпружныхъ арокъ. Стержни нѣмецко-романскихъ колоннъ, въ большинствѣ случаевъ вырубленныхъ изъ одного камня, обыкновенно суживаются кверху, подобно античнымъ колоннамъ, но только въ переходную эпоху украшаются въ срединѣ кольцами. Ихъ подножіемъ служитъ древняя аттическая база, состоящая изъ двухъ валовъ и выкружки между ними (см. верхній рис. на стр. 269). Эта база, вначалѣ чрезчуръ высокая и крутая, въ періодъ расцвѣта романскаго стиля получаетъ вновь почти классическія пропорціи и затѣмъ, сдѣлавшись упругой и гибкой, варіируется очень прихотливымъ образомъ. Пространство между четырехугольнымъ плинтомъ и нижнимъ валомъ базы заполняется скульптурнымъ украшеніемъ, принимающимъ иногда форму животнаго или головы животнаго, а позже преимущественно форму красиво-изогнутаго листа — такъ называемаго „грифа" или „углового листка" (см. нижній рис. на стр. 269). Что касается до капителей, то подражающая коринѳской капитель съ мотивомъ аканѳа, свойственная каролингскому времени, становится все болѣе и болѣе рѣдкой. Около 1050 г., т. е. именно въ то время, съ котораго мы начинаемъ нашъ обзоръ нѣмецко-романскаго искусства, „въ Германіи — какъ выражается Дегіо — повсемѣстно угасаютъ античныя припоминанія". Отдѣльныя исключенія только подтверждаютъ эту истину. Средневѣковая лиственная чашевидная капитель, изъ разновидностей которой особенной любовью пользовалась орнаментированная мотивами лиственныхъ почекъ, принадлежитъ въ Германіи къ числу заимствованныхъ формъ, взятыхъ переходнымъ стилемъ изъ Франціи. Въ разгаръ романской эпохи, въ нѣмецкой архитектурѣ господствуетъ кубовидная капитель. Хотя возможно, что эта капитель появилась въ Ломбардіи раньше, чѣмъ въ Германіи, гдѣ, тѣмъ не менѣе, мы встрѣтили ее уже въ построен-

http://lib.kiev.ua/

ной Бенвардомъ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ (см. стр. 123), однако, ни въ какой другой странѣ она не получила столь широкаго распространенія, какъ въ Германіи. Кубообразная въ верхней и полусферическая въ нижней своей половинѣ, она отлично приспособлена къ тому, чтобы служить посредствующимъ звеномъ между четырехугольной абакой и круглымъ стержнемъ колонны (см. рис. на этой стр.). Будучи доступна для различныхъ измѣненій въ деталяхъ, кубовидная капитель представляетъ поверхности, пригодныя для пластической и живописной орнаментаціи; эти поверхности украшаются то элементами древней геометрической орнаментики, то человѣческими и животными фигурами, то стилизованными растительными мотивами, почерпнутыми все еще изъ сокровищницы античныхъ формъ.

Наконецъ, въ Германіи легко прослѣдить, какую роль играла въ романской архитектурѣ полихромія. Что потолки и внутреннія стѣнныя поверхности обыкновенно съ самаго начала предполагались окрашенными — достаточно убѣдительно доказываютъ сохранившіяся въ Германіи романскія росписи стѣнъ и потолковъ. Колонны съ ихъ базами и капителями, скульптуры, украшавшія внутренность церквей, подпружныя арки и ихъ подпоры также блистали красками, о чемъ съ очевидностью свидѣтельствуютъ сохранившіеся слѣды этихъ послѣднихъ; но тамъ, гдѣ употреблялись въ дѣло цвѣтныя горныя породы, какъ, напримѣръ, въ гильдесгеймской церкви св. Михаила, напоминающей въ этомъ отношеніи флорентійскую церковь Санъ-Миніато и пизанскій соборъ, — надо видѣть исключенія изъ общаго правила; такихъ исключеній, можно думать, было больше, чѣмъ теперь полагаютъ. Въ наружности церквей обыкновенно раскрашивались только порталы и ихъ скульптуры. Въ романское время еще не совершился переходъ отъ полихромной архитектуры (и пластики) къ одноцвѣтной, но онъ могъ уже быть подготовленъ кое-гдѣ.


Нѣмецко-романская кубическая скошенная капитель. Съ рисунка.

Свой обзоръ произведеній романскаго зодчества въ Германіи, непосредственно примыкающаго къ зодчеству оттоновскаго времени, мы начинаемъ съ древне-саксонскихъ странъ, включая сюда, съ одной стороны, Вестфалію, съ другой—Тюрингію и нынѣшнее королевство Саксонію.

Плоско-покрытыя базилики съ двумя хорами именно въ этихъ мѣстностяхъ сохранились въ образцовыхъ сооруженіяхъ. Какъ на ихъ примѣръ, можно указать прежде всего на церковь св. Михаила въ Гильдесгеймѣ. Постройка Бернварда (см. стр. 121) сгорѣла въ 1034 г., а нынѣшняя церковь освящена въ 1186 г. Планъ этой церкви, съ ея трансептами, остался прежній; вѣроятно, не подверглась существенному измѣненію и ея архитектура. Подпоры продольнаго корпуса чередуются такимъ образомъ (см. рис. на стр. 272), что за каждымъ столбомъ слѣдуютъ

http://lucl.kiev.ua/

двѣ колонны съ аттическими базами, которыя снабжены угловыми листками, и съ богато украшенными листвою кубовидными капителями. Въ трансептахъ устроены просторныя, очень живописныя эмпоры. Сильно-вытянутый западный хоръ имѣетъ снаружи, непринадлежащій собственно



Внутренность церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ. Съ фотографіи І. Нёринга въ Любекѣ.

http://luckiev.ua/

самой церкви, круговой обходъ, напоминающій собою планъ церкви санктъ-галленскаго аббатства (см. стр. 115 и 118). Восточный хоръ, торжественно-мрачный и также очень длинный, начатъ постройкой въ XII столѣтіи; на продолженіи малыхъ нефовъ онъ снабженъ боковыми абсидами. Все зданіе, увѣнчанное шестью башнями, отличается роскошью своей внутренней раздѣлки и благородствомъ пропорцій. Облицовка многихъ

стѣнныхъ поверхностей, какъ внутри, такъ и снаружи, рядами краснаго и бѣлаго камня сообщаетъ этой церкви эффектную колоритность, какая не всегда достигается посредствомъ раскраски.

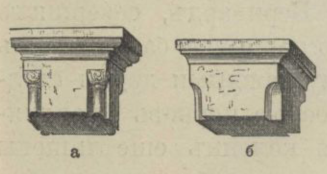
Бернвардовская церковь св. Михаила оказала широко распространенное вліяніе на храмоздательство въ старо-саксонскихъ земляхъ. Такой же двойной хоръ и то же чередованіе подпоръ мы находимъ въ гильдесгеймскомъ соборѣ (1122—90) и въ церкви св. Годегарда (1133—72), также въ Гильдесгеймѣ. Но двойной трансептъ и большое число башенъ церкви св. Михаила не нашли подражанія себѣ въ Саксоніи; здѣсь обыкновенно только западный фасадъ снабженъ одной или двумя башнями. Впрочемъ, красивая церковь св. Годегарда — единственная изъ романскихъ церквей Германіи, имѣющая французское устройство хора, съ полукруглымъ обходомъ на колоннахъ и пятью абсидами; мы знаемъ, что строитель этой церкви, епископъ Бернвардъ, совершилъ путешествіе во Францію. Крестообразную, плоско покрытую базилику, въ системѣ опоръ которой, равнымъ образомъ, между каждыми двумя столбами помѣщено по двѣ колонны, представляетъ собою церковь Кведлинбургскаго замка (1070 — 1129); крутыя базы ея колоннъ еще лишены грифовъ, а кубовидныя капители чередуются съ воронкообразными, украшенными причудливыми изображеніями.

Правильное чередованіе столбовъ и колоннъ усвоено въ Саксоніи многими, по большей части небольшими церквами. Первымъ примѣромъ такого рода церквей была церковь въ Гернроде (см. стр. 120); за нею послѣдовала церковь въ Геклингенѣ (около 1117 — 1170). Здѣсь базы колоннъ уже снабжены грифами, внѣшность зданія украшена аркатурными фризами и лопатками и имѣются три восточныя абсиды: одна абсида хора и по абсидѣ на крыльяхъ трансепта. Базилики съ однѣми только колоннами рѣдки въ Саксоніи. Если гдѣ-либо въ ней онѣ и встрѣчаются, то это указываетъ на связь ихъ строителей со Швабіей, въ которой такія церкви преобладали. Изъ зданій этого типа должно указать на роскошный гамерслебенскій соборъ съ его восточными башнями, съ тремя абсидами на концахъ трехъ нефовъ одинаковой длины и съ колоннами, обильно украшенными скульптурой. Къ числу великолѣпнѣйшихъ романскихъ церковныхъ построекъ Германіи, вѣроятно, принадлежала пришедшая въ развалины, но все еще прелестная бенедиктинская церковь въ Паулинцеллѣ (1105—1119)—плоско покрытая колонная базилика, изъ пяти восточныхъ абсидъ которой двѣ находятся на вѣтвяхъ трансепта, тогда какъ ея западное окончаніе составлялъ роскошный, прибавленный впослѣдствіи (1163—95), притворъ, уставленный столбами. Въ старой Саксоніи встрѣчаются также и базилики исключительно со столбами. Эти церкви даютъ возможность прослѣдить, какъ измѣнялась въ романскомъ стилѣ форма столба. Простые четырехгранные столбы мы находимъ напр. въ бременскомъ соборѣ (около 1050 г.), въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (1135—1146), и въ красивой (заложенной также въ 1135 г.)

http://lucl.kiev.ua/

церкви Кенигслуттера, хоръ и трансептъ которой, съ ихъ циркульно-арочными, лишенными нервюръ, крестовыми сводами, представляютъ уже переходъ къ устройству сводчатыхъ базиликъ. Болѣе развитую и изящную форму столбовъ, со скошенными углами (какъ въ Гернроде; см. рис. б на этой стр.) или съ угловыми колоннами (какъ въ Геклингенѣ; см. рис. а на этой стр.), мы находимъ въ славящейся своими скульптурами церкви вексельбургскаго замка (1174—1184), имѣвшей первоначально плоскій деревянный потолокъ, и въ цистерціанской церкви въ Бюргелинѣ, близъ Іены (1133 — 1199), остатки которой — одна изъ самыхъ живописныхъ руинъ въ Германіи.

Базилики со столбами преобладали въ Вестфаліи, гдѣ только въ нѣкоторыхъ небольшихъ церквахъ пары стройныхъ колоннъ чередуются со столбами. Это пристрастіе вестфальскаго церковнаго зодчества къ столбовой базиликѣ имѣетъ связь съ опытами сводчатаго покрытія, сдѣланными въ Вестфаліи (см. стр. 120) раньше, чѣмъ въ восточныхъ частяхъ старой Саксоніи. Типичная особенность внутренней архитектуры вестфальскихъ романскихъ церквей — ихъ зальная форма (три нефа одинаковой вышины), сдѣлавшаяся въ нихъ обычной уже со времени постройки вышеупомянутой небольшой капеллы св. Варѳоломея, въ Падерборнѣ (см. стр. 120). Для внѣшности этихъ церквей характерны ихъ суровые, увѣнчанные одной башней, западные фасады. Падерборнскій соборъ представляетъ собою крестообразную церковь зальной системы, съ прямо-срѣзаннымъ хоромъ и съ массивной четырегранной башней; минденскій соборъ — такая же крестообразная церковь зальной системы съ готическимъ хоромъ и романской западной башней. Соборъ (св. Патрокла) въ Зёстѣ первоначально былъ базиликой со столбами; его западный фасадъ съ красивой башней и со сводчатой галлереей вровень съ землею напоминаетъ скорѣе ратушу, чѣмъ церковь.



Капители столбовъ въ церквахъ Геклингена (а) и Гернроде (б). Съ рисунка.

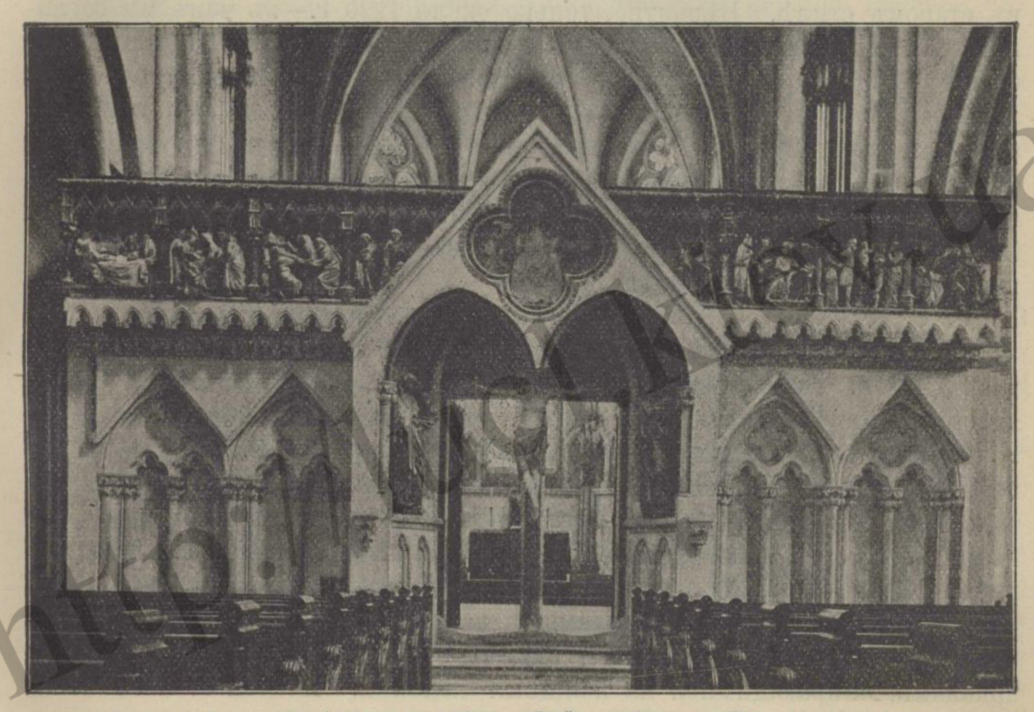
Наконецъ, изъ сводчатыхъ базиликъ связнаго плана со столбами (см. стр. 121) самая замѣчательная въ Саксоніи — брауншвейгскій соборъ (1173 — 94), который, несмотря на нѣкоторыя позднѣйшія готическія добавленія, въ томъ видѣ, какъ онъ былъ освященъ въ 1227 г., представляетъ романскій стиль во всей его чистотѣ. Всѣ части этого собора строго соразмѣрены и составляютъ одно гармоничное цѣлое. Надъ нерасчлененнымъ западнымъ фасадомъ поднимаются двѣ восьмигранныя башни. Внутренность собора любопытна по своей богатой, хорошо сохранившейся, росписи.

Полное покрытіе церквей сводами скоро привело и въ Саксоніи къ образованію переходнаго стиля. Саксонскія постройки этого стиля — романскія въ планѣ уже потому, что продолжаютъ принадлежать къ

http://luchi.kiev.ua/

связной системѣ. Но хоры, стѣны которыхъ впервые въ Германіи подпираются контрфорсами, въ нихъ часто многоугольные, и во внутренней архитектурѣ этихъ церквей встрѣчается стрѣльчатая арка, тогда какъ порталы и окна остаются вѣрными полуциркульной аркѣ. Полуколонны столбовъ, часто охваченныя въ срединѣ стержня кольцомъ, имѣютъ еще аттическія базы съ угловыми листками, но кубовидная капитель уступаетъ свое мѣсто чашевидной, украшенной листьями.

Какъ на образцовое сооруженіе этого рода должно указать прежде всего на четырехбашенный наумбургскій соборъ, двойной хоръ котораго



Внутренность наумбургскаго собора. Съ фотографіи Карла Кёнига, въ Наумбургѣ.

былъ реставрированъ въ готическое время. Французское вліяніе здѣсь не подлежитъ сомнѣнію. Въ средней части зданія, освященной въ 1242 г., стрѣльчатоарочные крестовые своды еще лишены нервюръ (см. рис. на этой стр.), главные столбы расчленены четырьмя полуколоннами и четырьмя угловыми колоннами, а капители украшены изящно вырѣзанными листьями. Главными саксонскими постройками этого стиля являются также церковь Богоматери, въ Арнштадтѣ, въ которой столбы соединены съ выступающими изъ нихъ полуколоннами и съ угловыми колоннами посредствомъ колецъ, и соборъ въ Гальберштадтѣ, въ частяхъ котораго, сооруженныхъ между 1181 и 1220 гг., выказывается вліяніе ланскаго собора (см. стр. 241). Въ восточной части гальберштадскаго собора характеренъ многоугольный хоръ съ внутреннимъ обходомъ, въ западной

http://www.kievka.ua/

части — средній фронтонъ, роза и стрѣльчатый порталъ на украшенномъ, однако, еще полуциркульно-аркатурными фризами фасадѣ, изъ котораго выростаютъ вверхъ двѣ саксонскія четырехгранныя башни. Огромное значеніе въ исторіи введенія въ Германіи готическаго стиля имѣетъ постепенное преобразованіе магдебургскаго собора. Старое оттоновское зданіе (см. стр. 126) было въ 1207 г. совершенно уничтожено пожаромъ. Около 1208 или 1209 г. была начата новая постройка, сперва романскимъ зодчимъ, который далъ хору французское устройство, съ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ, но все остальное въ сооруженіи началъ возводить въ старомъ стилѣ. Вѣроятно, только около 1220 г.—въ чемъ мы соглашаемся съ Гольдшмидтомъ—этого зодчаго смѣнилъ мастеръ, который изъ французскихъ архитектурныхъ образцовъ подражалъ преимущественно ланскому собору, но еще плохо владѣлъ готическими формами. Ему принадлежалъ прежній западный порталъ, скульптуры котораго мы будемъ разсматривать ниже. Но нѣсколько лѣтъ спустя мѣсто этого неискуснаго въ готикѣ строителя занялъ опытный готическій зодчій, который и окончилъ сооруженіе собора въ его существенныхъ чертахъ и нынѣшнихъ благородныхъ формахъ.

Самыя красивыя вестфальскія зданія переходнаго стиля находятся въ Оснабрюкѣ и въ Мюнстерѣ. Оснабрюкскій соборъ, сооружавшійся приблизительно съ 1220 г. по 1250 г., сводчатая столбовая базилика, съ восьмигранной башней надъ средокрестіемъ и съ двумя западными четырехгранными башнями, во внутренности своей уставленная толстыми, сильно-расчлененными главными столбами и тонкими побочными столбами, поддерживающими стрѣльчатыя аркады, производитъ впечатлѣніе величавой, суровой силы. Снаружи этотъ соборъ украшенъ романскими аркатурными фризами, а верхній ярусъ его средняго нефа между его циркульноарочными окнами раздѣланъ весь фальшивыми аркадами, опирающимися на изящныя колонки. Подобный мотивъ повторяется на наружныхъ стѣнахъ грандіознаго, имѣющаго два хора и два трансепта, мюнстерскаго собора, въ которомъ связная система столбовой романской базилики сообщаетъ внутренности благородство и просторъ. Средній нефъ продольнаго корпуса этого храма раздѣленъ лишь на два обширныхъ компартимента. Кромѣ широкихъ стрѣльчатыхъ арокъ, въ аркадахъ, поддерживаемыхъ главными столбами, вездѣ еще царитъ циркульная арка. Восточный хоръ — многоугольный. По бокамъ прямо-срѣзаннаго западнаго хора стоятъ двѣ башни. Этотъ соборъ — самое оригинальное зданіе въ Вестфаліи и одно изъ самыхъ оригинальныхъ во всей Германіи.

Въ развитіи переходнаго стиля также и въ Германіи, особенно въ саксонскихъ земляхъ, немаловажное участіе принимали цистерціане (см. стр. 220). Они ввели прямое окончаніе хора, простое сводчатое покрытіе, при которомъ стала рано употребляться стрѣльчатая

http://luci.kiev.ua

арка, и стѣнные кронштейны, какъ подставки для служебныхъ колоннъ; они упраздпили башни, совершенно изгнанныя изъ цистерціанской церковной архитектуры съ 1157 г. Древнѣйшей цистерціанской постройкой въ Германіи была церковь въ Альтенкампѣ, близъ Кёльна, воздвигнутая въ 1122 г. и снабженная восточными башнями, на которыя въ то время еще не было наложено запрещенія. Но вскорѣ затѣмъ появляются въ древне-саксонскихъ мѣстахъ довольно характерныя цистерціанскія церкви. Образцами зданій этого рода могутъ служить монастырскія церкви въ Маріенталѣ, близъ Гельмштедта, въ Маріенфельдѣ и въ Локкумѣ, въ Вестфаліи. Но самая интересная цистерціанская церковь древней Саксоніи находится въ Риддагсгаузенѣ, близъ Брауншвейга. Въ ней особенно оригиналенъ прямо-срѣзанный хоръ, окруженный болѣе низкимъ, сравнительно съ нимъ, обходомъ съ вѣнцомъ еще болѣе низкихъ четырехугольныхъ капеллъ. Нельзя, однако, сказать, чтобы этотъ переходъ старо-французскаго кругового обхода, съ его капеллами, расположенными по радіусамъ, въ четырехугольную форму производилъ особенно пріятное впечатлѣніе на зрителя.

Въ Саксоніи, такъ же, какъ и въ другихъ нѣмецкихъ странахъ, нѣтъ недостатка и въ памятникахъ гражданской архитектуры, относящихся къ разсматриваемому времени, особенно — въ жилыхъ постройкахъ. Объ нихъ писали Эссенвейнъ, Альвинъ Шульцъ, Пиперъ и Симонъ. Формы, выработанныя церковнымъ зодчествомъ, были перенесены принцами, рыцарями и горожанами въ архитектуру ихъ дворцовъ, замковъ, ратушей и частныхъ домовъ, и это развитіе гражданскаго зодчества нерѣдко шло параллельно съ церковнымъ и приводило къ оригинальнымъ новообразованіямъ. Остатки собственно гражданскихъ построекъ романской эпохи въ Саксоніи, гдѣ жилые дома въ ту пору строились еще изъ дерева, встрѣчаются рѣдко. Можно, однако, указать на городскую аптеку въ Зальфельдѣ, какъ на прелестное, чисто-романское каменное зданіе этой поры. Зато древняя Саксонія богата развалинами рыцарскихъ и княжескихъ замковъ. Разсмотрѣніе рыцарскихъ укрѣпленныхъ замковъ мы предоставляемъ изслѣдователямъ-спеціалистамъ, но не можетъ обойти молчаніемъ императорскихъ дворцовъ и княжескихъ замковъ. Самый древній и величественный изъ нихъ — императорскій дворецъ въ Госларѣ, начатый постройкой при Генрихѣ II и расширенный Генрихомъ III около 1046 г.; однако, сохранившееся зданіе, возобновленное и декорированное заново въ XIX столѣтіи, возникло, быть можетъ, только въ срединѣ XII вѣка. Нижній этажъ занятъ невысокими помѣщеніями съ коробовыми сводами. Верхній этажъ состоитъ изъ просторныхъ залъ съ плоскими потолками. На его лицевой сторонѣ продѣлано семь тройныхъ циркульноарочныхъ оконъ. Средину занимаетъ огромное главное окно, раздѣленное на части въ горизонтальномъ направленіи; съ обѣихъ его сторонъ находится по

три близко прилегающихъ одно къ другому тройныхъ циркульноарочныхъ окна. На высотѣ второго этажа, съ боку, пристроена терраса, на которую ведутъ широкія открытыя лѣстницы. Богаче декорированъ дворецъ Генриха Льва, въ Брауншвейгѣ. Эта массивная и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изящная постройка зальной системы, принадлежащая, приблизительно, 1166—72 гг., воздвигнутая на мѣстѣ стараго гвельфскаго замка Данквардероде, много потерпѣла отъ непріятельскихъ нашествій и была реставрирована въ XIX столѣтіи, причемъ возстановлены не только главный залъ, но и жилыя комнаты и соединительная галерея между замкомъ и находящимся къ югу отъ него соборомъ; лежащая въ развалинахъ башня, вѣроятно, принадлежала двухъ-этажной капеллѣ замка. Площадь брауншвейгскаго замка, въ срединѣ которой стоитъ бронзовый левъ, еще и теперь переноситъ насъ прямо въ цвѣтущую пору нѣмецко-романскаго стиля. Особеннаго вниманія заслуживаетъ замокъ Вартбургъ, близъ Эйзенаха, живописно расположенный на значительной высотѣ и окруженный лѣсомъ — резиденція тюрингенскихъ ландграфовъ. Онъ былъ заложенъ въ 1067 г. Людвигомъ Скакуномъ и черезъ столѣтіе послѣ того, расширенъ Людвигомъ III. Въ нынѣшнемъ роскошно реставрированномъ замкѣ старое перемѣшано съ новымъ. Главный залъ находится въ третьемъ этажѣ. Богатство фантазіи и чистота работы, свойственныя саксонскимъ каменщикамъ разсматриваемой эпохи, выказываются вполнѣ не только въ общей архитектоникѣ этого зданія, но и во многихъ отдѣльныхъ его формахъ, каковы, напр., фантастическія животныя капители нѣкоторыхъ изъ зальныхъ и оконныхъ колоннъ, расположенныхъ то красивыми группами, то поодиночкѣ или попарно. Изъ двухъ-этажныхъ замковыхъ капеллъ романской эпохи самая роскошная и красивая находится въ Фрейбургѣ на Унштрутѣ. Нижній этажъ ея еще чисто-романскій, а верхній построенъ въ очень граціозномъ переходномъ стилѣ; четыре стройныя, свободно-стоящія колонны, окружающія центральный столбъ, связаны подпружными арками съ четырьмя полуколоннами, поставленными по угламъ. Эти подпружныя арки усажены зубцами, которые мы въ правѣ отнести къ числу мотивовъ, заимствованныхъ отъ арабской архитектуры въ эпоху крестовыхъ походовъ. „Ребра крестовыхъ сводовъ, — говоритъ Лотцъ, — своимъ соединеніемъ образуютъ какъ бы свѣшивающійся цвѣтокъ".

Въ романскихъ жилыхъ постройкахъ старой Саксоніи мы находимъ почти всѣ отдѣльные мотивы, встрѣчающіеся въ нѣмецкомъ церковномъ и гражданскомъ зодчествѣ разсматриваемаго времени. Къ полуциркульной аркѣ кое-гдѣ присоединяется уже трехлопастная арка въ видѣ листа клевера; простыя колонны въ галереяхъ и по сторонамъ оконъ иногда удваиваются, причемъ ставятся или рядомъ, или (какъ въ Вартбургѣ) одна позади другой. Обычная кубовидная капитель въ нѣкоторыхъ случаяхъ уступаетъ свое мѣсто лиственной капители, развивающейся, какъ новая романская форма, на основѣ древней коринѳской капители.

http://lucl.kiev.ua/

Въ орнаментаціи на ряду съ древней плетенкой продолжаетъ встрѣчаться стилизованный въ романскомъ духѣ микенскій растительный завитокъ (см. т. I, стр. 250), усаженный попеременно полупальметтами и листьями. Рѣдко въ саксонско-романскомъ стилѣ попадается зигзагъ, принадлежащій, однако, къ числу тѣхъ мотивовъ, которые народъ и каждая эпоха изобрѣтаютъ сами собой.

Б. Саксонская и вестфальская пластика романской эпохи.

Скульптуры, исполненныя въ оттоновское время въ Гильдесгеймѣ при епископѣ Бернвардѣ (см. стр. 156), представляются при свѣтѣ всемірной исторіи искусства поздне-осенними, полуварварскими отпрысками искусства греко-римскаго. Появленіе этихъ скульптуръ на германской почвѣ дѣлаетъ большую честь художественному чувству нѣмецкихъ іерарховъ того времени, но оно не повлекло за собою дальнѣйшаго органическаго развитія. Вслѣдъ за поздней осенью античности въ исторіи нѣмецкой пластики неизбѣжно наступила зима, длившаяся до той поры, пока не стали пробиваться на мѣстной почвѣ новые, весенніе ростки и въ то же время не повѣяло весеннимъ воздухомъ изъ Франціи.

Нѣмецкая пластика XII столѣтія, которая не можетъ быть сравниваема со своей французской сестрой, еще бѣдна выдающимися монументальными произведеніями: ея успѣхи начинаются только въ XIII вѣкѣ. Зато въ Германіи въ большемъ числѣ, чѣмъ во Франціи, сохранились отъ всей романской эпохи каменные и бронзовые надгробные памятники, украшенные рельефами, деревянныя и бронзовыя церковныя двери, большія деревянныя распятія и, наконецъ, мелкія металлическія издѣлья. Исторія средневѣковой нѣмецкой пластики, изученіе которой, благодаря трудамъ Шназе, Любке, Боде и болѣе молодыхъ ученыхъ, Шмарсова, Гольдшмидта, Фогта, Газака, Клемена и Б. Риля,—въ послѣднія десятилѣтія значительно подвинулось впередъ, представляетъ множество любопытныхъ фактовъ и интересныхъ ступеней развитія.

Вторая половина XI столѣтія видѣла также и въ верхней и нижней Саксоніи глубочайшій упадокъ скульптуры. Послѣднимъ отголоскомъ оттоновскаго вѣка является передъ нами барельефный портретъ короля Рудольфа Швабскаго († 1080 г.) на его бронзовой надгробной плитѣ въ мерзебургскомъ соборѣ, исполненный чисто, но жестко. Болѣе позднее по стилю произведеніе — бронзовое паникадило епископа Гезило († 1079) въ гильдесгеймскомъ соборѣ, древнѣйшее и самое большое изъ кругообразныхъ паникадилъ, общая форма которыхъ символизируетъ небесный Іерусалимъ: его ободъ представляетъ собою зубчатую стѣну; зубцамъ данъ видъ башенокъ, въ родѣ балдахиновъ, на которыхъ стоятъ фигуры святыхъ.

Развитіе саксонской скульптуры отъ 1100 г. до 1220 г. Гольдшмидтъ прослѣдилъ чрезъ три стилистическія фазы. Первая фаза, продол-

http://lucl.kiev.ua/

жающаяся приблизительно до 1190 г., характеризуется весьма очевиднымъ упадкомъ. Фигуры и группы фигуръ кажутся окоченѣлыми, головы изваяны жестко, безжизненны; пластическую моделировку складокъ одежды и отдѣльныхъ формъ лица и рукъ замѣняютъ одни лишь нацарапанные контуры; движенія угловаты, схематичны, на экспрессію нѣтъ и намека. Къ этой ступени развитія относятся нѣкоторыя произведенія монументальной пластики во внутренности древне-саксонскихъ церквей, каковы, напр., въ нартексѣ (который одинъ только и сохранился) госларскаго собора изваянныя изъ стукка фигуры императора и императрицы, Богоматери и трехъ святыхъ; въ южномъ боковомъ нефѣ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ, въ трехугольныхъ пространствахъ между арками — лѣпныя изображенія девяти сильно-вытянутыхъ женскихъ фигуръ, олицетворяющихъ собою, какъ явствуетъ изъ надписей на „бандероляхъ“, заповѣди блаженства; на балюстрадѣ западныхъ эмпоръ монастырской церкви въ Грёнингенѣ, близъ Гальберштадта, — Христосъ на радугѣ (см. рис. на этой стр.) и двѣнадцать апостоловъ, фигуры которыхъ задуманы уже болѣе пластично, но исполнены все еще очень сухо. Изъ надгробныхъ изваяній сюда относятся три древнѣйшихъ памятника аббатиссъ въ кведлинбургской церкви; къ этимъ памятникамъ близокъ по манерѣ исполненія нѣсколько болѣе зрѣлый по композиціи бронзовый надгробный памятникъ архіепископа веттинскаго Фридриха († 1115), въ магдебургскомъ соборѣ, считавшійся прежде памятникомъ жившаго столѣтіемъ позже гизельскаго епископа того же имени. Изъ прочихъ саксонскихъ литыхъ бронзовыхъ издѣлій разсматриваемаго времени къ той же ступени развитія относятся отлитыя между 1152 и 1156 гг. въ магдебургской литейной бронзовыя доски, которыми обложены такъ называемыя „Корсунскія врата“ Софійскаго собора въ Новгородѣ. Болѣе удачны, чѣмъ ихъ богатыя фигурами изображенія библейскихъ и миѳологическихъ сценъ, отдѣльныя фигуры святыхъ, изъ которыхъ одна, фигура епископа, очень близко напоминаетъ вышеупомянутую фигуру виттинскаго епископа Фридриха на его памятникѣ въ Магдебургѣ. Нѣсколько спокойнѣе и яснѣе композиція восемнадцати бронзовыхъ рельефовъ съ сюжетами изъ житія св. Адальберта, на дверяхъ гнезенскаго собора. Лучшее изъ литыхъ изъ бронзы саксонскихъ круглыхъ скульптуръ того времени—-бронзовый

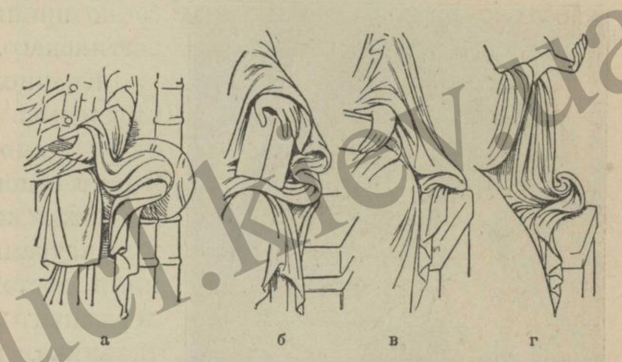


Христосъ, рельефъ на балюстрадѣ западныхъ эмпоръ монастырской церкви въ Грёнингенѣ, близъ Гальберштадта. По Ад. Гольдшмидту.

http://lib.kiev.ua/

левъ съ раскрытой пастью, поставленный Генрихомъ Львомъ, въ 1166 г., на площади брауншвейгскаго замка, какъ знакъ владычества этого государя. Формы этого льва — тяжелыя и жесткія; грива состоитъ изъ чешуйчатыхъ прядей, напоминающихъ собой начатки искусства на далекомъ Востокѣ; тѣмъ не менѣе, на фонѣ старинныхъ построекъ, которыми окружено это изваяніе, оно производитъ внушительное впечатлѣніе.

Приблизительно съ 1190 г. въ нѣмецкой скульптурѣ проявляются новыя теченія. Въ ней становится замѣтнымъ стремленіе къ правдѣ и свободѣ, къ бо̀льшей жизненности и пластической округленности. Лица становятся характернѣе и выразительнѣе, фигуры болѣе округленными, благородными и подвижными; глубже врѣзанныя складки одеждъ располагаются болѣе смѣло, дѣлаются волнистыми и оживленными. Что эти отдѣльныя черты бо̀льшей свободы наблюдаются въ мелкихъ произведеніяхъ византійской пластики, восходящихъ, въ свою очередь, къ античнымъ образцамъ, доказалъ Гольдшмидтъ чрезъ сличеніе мотивовъ драпировки въ византійскихъ слоново-костяныхъ рельефахъ съ аналогичными мотивами на загородкахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (см. рис. на этой стр.). Но это сличеніе доказываетъ также, что саксонская пластика во второй романской фазѣ своего развитія, обнимавшей собою періодъ времени между 1190 и 1210 гг., стремилась посредствомъ бо̀льшей рельефности и бо̀льшей подвижности выражать свое собственное художественное чувство, а заимствуя византійскіе мотивы—подвергала ихъ самостоятельной переработкѣ.



Мотивы драпировки одного изъ византійскихъ слоново-костяныхъ рельефовъ (а) и фигуръ на загородкахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (б, в, г). По Ад. Гольдшмидту.

Главное произведеніе саксонской монументальной каменной пластики этого направленія — только-что упомянутыя нами скульптуры на загородкахъ хора церкви Богоматери въ Гальберштадтѣ, отчасти сохранившія свою первоначальную раскраску. На одной сторонѣ изваянъ Христосъ во славѣ, среди шести апостоловъ; на другой сторонѣ — Богоматерь, съ волосами, заплетенными въ длинныя косы, окруженная остальными шестью апостолами. Въ Гильдесгеймѣ къ этимъ скульптурамъ близки по стилю огромные, частью еще сохранившіе свою окраску, рельефы штукатурныхъ хоровыхъ загородокъ въ церкви св. Михаила, а именно—фигуры, величиною больше, чѣмъ въ натурѣ, Спасителя, Богоматери и апостоловъ на наружныхъ сторонахъ, и болѣе изящныя фигуры ангеловъ на внутреннихъ сторонахъ. Не

http://lucl.kiev.ua/

меньшей монументальностью отличается погрудное изображеніе Спасителя между епископами Годегардомъ и Епифаніемъ, въ тимпанѣ сѣвернаго портала церкви св. Годегарда. При исполненіи всѣхъ этихъ произведеній саксонская пластика свободно пользовалась византійскими типами и мотивами драпировокъ. Ко второй ступени развитія романско-саксонскаго стиля принадлежатъ также нѣкоторыя любопытныя надгробныя изваянія: одинъ изъ кведлинбургскихъ памятниковъ аббатиссъ, а именно—аббатиссы Агнессы, умершей въ 1203 г.; въ склепѣ гильдесгеймскаго собора — памятникъ епископа Аделога (см. рис. на этой стр.), старательно изваянная голова котораго дышетъ уже индивидуальной жизнью; въ магдебургскомъ соборѣ — болѣе позднее бронзовое изваяніе епископа, котораго до сей поры ошибочно принимали за Фридриха, епископа веттинскаго.



Надгробный камень епископа Аделога, въ склепѣ гильдесгеймскаго собора. По Ад. Гольдшмидту.

Къ числу особенно выдающихся литыхъ изъ бронзы издѣлій саксонской художественной промышленности относятся церковные подсвѣчники, ножки которыхъ обыкновенно украшены фигурами людей и животныхъ. Между ними достойна вниманія фигура іудея, держащаго въ своихъ рукахъ два свѣтильника, въ эрфуртскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 283). Довольно часто встрѣчаются также мѣдныя купели; изъ нихъ особенно славится купель гильдесгеймскаго собора, богато украшенная рельефами; ножками для нея служатъ фигуры четырехъ райскихъ рѣкъ.

Третья фаза развитія романскаго скульптурнаго стиля въ Саксоніи падаетъ на время между 1210 и 1230 гг. Въ ней мы должны различать національно-нѣмецкое направленіе и направленіе, проникнутое французскимъ вліяніемъ. Національно-нѣмецкое направленіе, которое мы разсмотримъ сначала, характеризуется самостоятельнымъ развитіемъ предшествующей фазы въ сторону все бòльшей и бòльшей индивидуализаціи чертъ лица, а также въ сторону все болѣе и болѣе подвижной укладки драпировокъ, достигаемой сходящимися подъ угломъ складками и смятыми краями одежды, въ остальныхъ частяхъ нерѣдко уложенной еще спокойно.

Изъ скульптуръ, украшающихъ собою произведенія архитектуры, сюда относятся удивительно гармонирующіе съ архитектурой крылатые ангелы въ пазухахъ аркадъ, въ геклингенской церкви, и фигуры каѳедры новой церкви, въ Госларѣ. Но лучшія стороны этого стиля выказываются въ рядѣ величественныхъ надгробныхъ извая-

ній. Къ числу наиболѣе выдающихся средневѣковыхъ нѣмецкихъ художественныхъ произведеній этого рода принадлежатъ: надгробный памятникъ Генриха Льва и его супруги, Матильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 284), и памятникъ маркграфа Оттона и его супруги, въ церкви вексельбургскаго замка. На обоихъ памятникахъ супругъ и супруга изображены спокойно лежащими на спинѣ, другъ подлѣ друга; ихъ головы покоятся на подушкахъ, подъ ихъ ногами—подставки, какъ-будто фигуры стоятъ, а не лежатъ; какъ въ томъ, такъ и въ другомъ памятникѣ, супругъ держитъ въ правой рукѣ модель построенной имъ церкви, а у супруги надѣта на головѣ, поверхъ покрывала, діадема. Въ вексельбургскомъ памятникѣ больше индивидуальныхъ, портретныхъ чертъ, но брауншвейгскій, болѣе поздній памятникъ (онъ исполненъ около 1227 г.), благороднѣе и изящнѣе по формамъ. Наконецъ, какъ на третье произведеніе подобнаго рода, слѣдуетъ указать на памятникъ Випрехта Гройча, въ церкви Пегау.


Бронзовая фигура еврея — подсвѣчникъ въ эрфуртскомъ соборѣ. Съ фотографіи Биссингера, въ Эрфуртѣ.

Изъ металлическихъ издѣлій этого стиля достойна бьть упомянутой серебряная золоченая мощехранительница, въ ризницѣ церкви кведлинбургскаго замка. На ея крышкѣ изображено Распятіе, а на боковыхъ стѣнкахъ — апостолы, сидящіе на тронахъ передъ романскими аркадами.

На ряду съ этимъ стилемъ первой трети XIII-го столѣтія, національно-нѣмецкимъ, несмотря на то, что ему присущи нѣкоторыя византійскія черты, приблизительно съ 1220 г. появляется другое направленіе, находящееся подъ вліяніемъ французскаго искусства и распространяющееся изъ Магдебурга. Проводникомъ этого направленія былъ упомянутый нами (см. стр. 276) второй строитель магдебургскаго собора, тотъ „неискусный готическій мастеръ“, западный порталъ котораго,

http://lucl.kiev.ua/

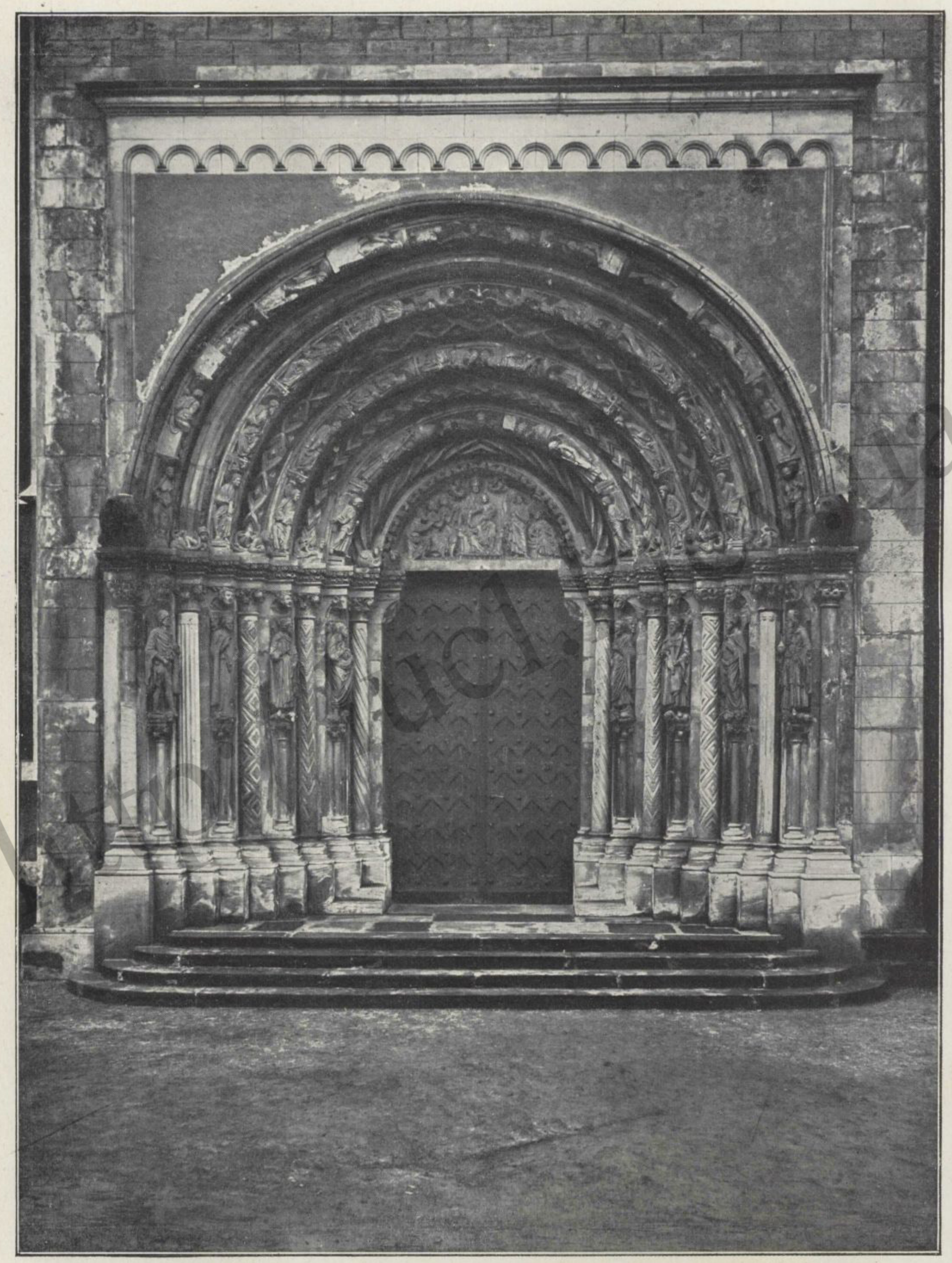
обильно украшенный скульптурами, былъ впослѣдствіи сломанъ. Отдѣльными его скульптурами воспользовались потомъ для убранства хора. Къ ихъ числу принадлежатъ суровыя фигуры шести святыхъ, нѣкогда стоявшія въ боковыхъ уступахъ портала, а теперь прислоненныя къ колоннамъ хорового обхода, а также фигуры ангеловъ, помѣщавшіяся на архивольтахъ и потому неотдѣланныя съ задней стороны, и десять статуй мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, украшавшія собою въ два вертикальныхъ ряда косяки дверей. Гольдшмидтъ доказалъ, что образцомъ для первоначальнаго размѣщенія этихъ скульптуръ служилъ главный западный порталъ собора Парижской Богоматери (см. стр. 247), тогда какъ отдѣльныя фигуры отчасти подражаютъ фигурамъ южнаго портала шартрскаго собора (см. стр. 247). Но при этомъ нѣмецкій мастеръ самостоятельно обработалъ свои французскія припоминанія, и въ своихъ фигурахъ, несмотря на всю ихъ неповоротливость, сумѣлъ достигнуть до болѣе спокойнаго расположенія складокъ, бòльшей жизненности и бòльшей глубины выраженія.



Гробница Генриха Льва и его супруги, Матильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ (видимая сверху). По М. Газаку.

Путь къ созданію зрѣлыхъ скульптуръ церкви вексельбургскаго замка и фрейбергскихъ „Золотыхъ дверей" былъ указанъ. Съ ними романская пластика Саксоніи вступила въ четвертую и послѣднюю фазу своего развитія, продолжавшуюся до средины XIII столѣтія. Также и въ этихъ скульптурахъ замѣтны слѣды вліянія ранней французской готики, отъ котораго въ то время средневѣковое нѣмецкое искусство еще не освободилось. Но это вліяніе шло не непосредственно изъ Франціи, а чрезъ искусство Магдебурга, подвергаясь переработкѣ. Своимъ общимъ характеромъ означенныя скульптуры представляютъ высочайшій расцвѣтъ національнаго средневѣковаго искусства Германіи.

Въ прелестной вексельбургской церкви особеннаго вниманія заслуживаютъ раскрашенныя каменныя скульптуры каѳедры и алтарной загородки, изданныя Штехе. Четырехсторонняя каѳедра украшена съ трехъ сторонъ рельефными изображеніями съ кругло-пластическими фигурами. На передней сторонѣ изображенъ Христосъ, сидящій на тронѣ и поучающій, справа отъ него—Богоматерь, слѣва—ап. Іоаннъ; на

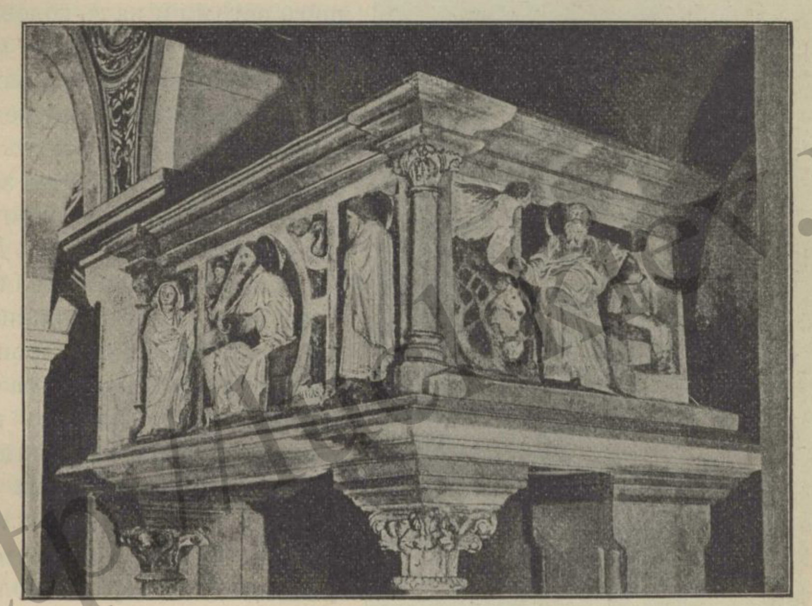


История искусства. II.   Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Табл. 20. Золотыя врата, во Фрейбургѣ.

Съ фотографіи.

узкой восточной сторонѣ — Жертвоприношенiе Авраама (см. рис. на этой стр.), на западной — Воздвиженiе Моисеемъ мѣднаго змѣя. Фигура Христа исполнена въ спокойной и мягкой манерѣ, формы Его тѣла и драпировка — безукоризненны. Фигуры Моисея и Авраама — монументальны и величественны. Композицiя сюжетовъ — проста и понятна. Эти классическiя скульптуры, относящiяся приблизительно къ 1230 г., составляютъ кульминацiонный пунктъ всего средневѣкового искусства. Загородка хора была разобрана и потомъ вновь собрана, причемъ порядокъ скульптуръ былъ перепутанъ; теперь она входитъ въ составъ алтаря. Къ ней принадлежали большiя статуи, прислоненныя къ стол-



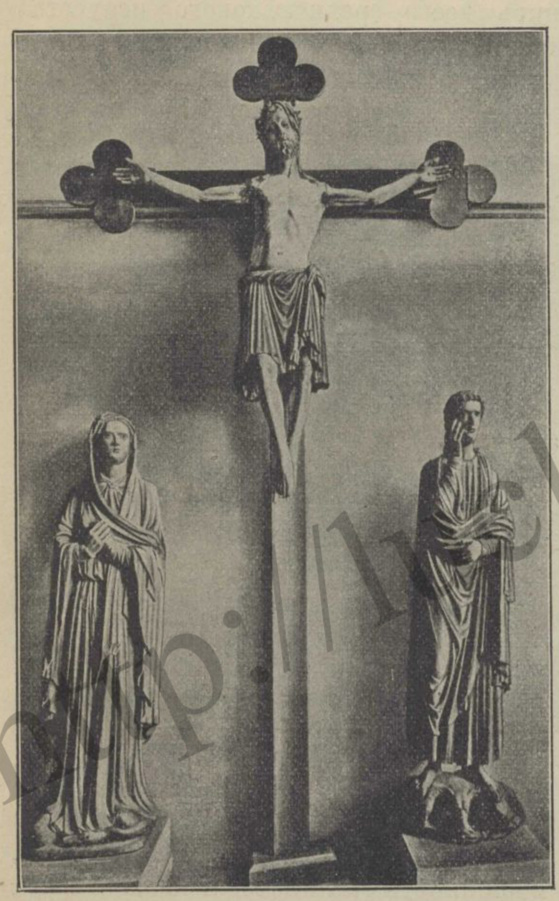
Вексельбургская каѳедра. По М. Газаку.

бамъ трiумфальной арки: слѣва — Авраамъ на львѣ, въ видѣ юнаго и прекраснаго безбородаго воина, справа — Мельхиседекъ на драконѣ, въ видѣ старика-священника, съ морщинистымъ лицомъ и черной бородой; обѣ эти фигуры отличаются изумительно правдивой передачей индивидуальной жизни и большою типичностью. Въ четырехъ нишахъ надъ алтаремъ стоятъ фигуры Данiила, Давида, Соломона и Наума. Сюда же относятся удивительно правильныя по рисунку полуфигуры Авеля, Каина и двухъ ангеловъ, перенесенныя изъ другихъ мѣстъ на стѣнку алтаря. Все сооруженiе увѣнчано монументальной, вырѣзанной изъ дуба, группой Распятiя, къ которой мы еще вернемся.

Вѣроятно, лишь немногимъ позже вексельбургскихъ скульптуръ исполнены „З о л о т ы я д в е р и“ ф р е й б е р г с к а г о с о б о р а (см. таб. 20). Послѣ сломаннаго магдебургскаго портала, это—самый древнiй нѣмецкiй порталъ, имѣющiй такое же расчлененiе боковыхъ стѣнокъ и архивольтовъ,

http://...ua/

какое мы видѣли во французскихъ церквахъ, даже съ такими же „падающими" многочисленными мелкими фигурами на архивольтахъ. Однако, „Золотыя двери"— порталъ еще циркульноарочный, подобно порталу церкви Сиврэ (см. стр. 225). Статуи на каждой боковой сторонѣ портала отдѣлены одна отъ другой поздне-романскими колоннами и стоятъ на капителяхъ промежуточныхъ короткихъ колоннъ. Характерны частью существующія въ природѣ, частью фантастическія животныя, а также звѣриныя и человѣческія маски, помѣщенныя подъ ногами и надъ головою фигуръ. Эти послѣднія изображаютъ предвозвѣстниковъ Христа, кончая Іоанномъ Предтечей, изваяніе котораго стоитъ слѣва, у самой входной двери; за нимъ слѣдуютъ Соломонъ, царица Савская и, наконецъ, юноша-Давидъ —ближайшая къ зрителямъ фигура, изящная и подвижная. Фигуры съ правой стороны отъ двери объясняются различно. Въ серединѣ тимпана изображена Богоматерь, сидящая на престолѣ, какъ Царица Небесная, съ Младенцемъ на лонѣ. Подлѣ Нея стоитъ ангелъ Благовѣщенія, а справа подходятъ къ ней три волхва. Поле тимпана заполнено очень правильно, фигуры сами по себѣ — зрѣлаго, округлаго стиля, но ихъ движенія еще не свободны. Въ четырехъ архивольтахъ помѣщены отдѣльныя декоративныя фигуры летящихъ ангеловъ — единственныя изображенія, для которыхъ „падающее" положеніе не является неестественнымъ, — а также сложныя композиціи: небесное коронованіе Богородицы и Страшный Судъ, причемъ воскресеніе мертвыхъ, обыкновенно занимающее въ этой послѣдней композиціи цѣлое поле, разбито на отдѣльныя очень подвижныя фигуры. Въ скульптурномъ убранствѣ „Золотыхъ дверей" передано, такъ сказать, сжатымъ, лапидарнымъ языкомъ все содержаніе христіанской догматики, пророчества и исполненіе божескихъ обѣтовъ, искупленіе и судъ человѣчества. То, что во французскихъ соборахъ обыкновенно распредѣ-



Рѣзное деревянное распятіе, въ дрезденскомъ музеѣ древностей. По Отто Ванкелю.

http://lib.kiev.ua/

лено нѣсколькимъ отдѣльнымъ порталамъ, здѣсь разбито на составныя части и помѣщено въ одномъ порталѣ. Поэтому не слѣдуетъ удивляться тому, что композиціи не развиты ясно и органически. Зато отдѣльныя фигуры боковыхъ стѣнокъ портала очень красивы. Для деталей ихъ выполненія нельзя указать французскихъ образцовъ. Типы ихъ головъ— чисто-нѣмецкіе; но въ большинствѣ этихъ изваяній еще видны нѣкоторая нѣмецкая жесткость и несмѣлость — недостатки, которые уже одни указываютъ на ихъ принадлежность романскому искусству, тогда какъ близко подходящія къ нимъ болѣе позднія фигуры бамбергскаго, наумбургскаго, магдебургскаго и мейссенскаго соборовъ характеризуются болѣе свободнымъ направленіемъ, свойственнымъ послѣдующей эпохѣ. Скульптуры „Золотыхъ дверей“, говоря словами Гольдшмидта, свидѣтельствуютъ о спокойномъ развитіи искусства, выросшаго на почвѣ средней Саксоніи, которое затѣмъ было пересажено въ верхнюю Саксонію и, обогатившись благодаря французскому вліянію, наконецъ, породило наилучшія произведенія нѣмецкаго средневѣковья.



Рѣзное деревянное распятіе въ вексельбургской церкви. По Р. Штехе.

Названнымъ скульптурамъ родственны по духу большія деревянныя раскрашенныя распятія съ ихъ побочными фигурами—произведенія, которыя во многихъ саксонскихъ церквахъ, будучи помѣщены надъ алтаремъ, тотчасъ привлекаютъ къ себѣ взоры входящаго. Самымъ древнимъ изъ нихъ можно считать упомянутое нами (см. стр. 285) распятіе брауншвейгскаго собора. Но и на распятіи XII столѣтія, помѣщенномъ надъ леттнеромъ въ гальберштадтскомъ соборѣ, ноги Спасителя, имѣющаго очень благородныя формы, пригвождены ко кресту каждая отдѣльно. На нѣсколько болѣе позднемъ, хотя и болѣе жесткомъ по исполненію, распятіи церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ, ноги Распятаго уже сложены крестъ-накрестъ и прободены однимъ гвоздемъ. Этотъ мотивъ изображенія становится, начиная съ XIII столѣтія, единственно употребительнымъ. На распятіи фрейбергскаго собора, находящемся теперь въ дрезденскомъ музеѣ древностей, Христосъ виситъ на крестѣ совершенно прямо; голова Его еще не поникла (см. рис. на стр. 286); у ногъ Его стоятъ въ неподвижно-застывшихъ позахъ Богоматерь и ап. Іоаннъ; волосы послѣдняго, завитые въ тугія кольца, еще производятъ впечат-

http://lucl.kiev.ua/

лѣніе архаичности. Самое зрѣлое и свободное изо всѣхъ нѣмецкихъ средневѣковыхъ распятій находится въ вексельбургской церкви (см. рис. на стр. 287); оно изготовлено вскорѣ послѣ 1230 г. Христосъ и здѣсь представленъ еще съ открытыми глазами, но Его голова уже склонилась къ правому плечу. Великолѣпно моделированное, сухощавое, но мускулистое тѣло Спасителя изнемогаетъ въ предсмертныхъ судорогахъ. Богоматерь и ап. Іоаннъ изображены также со всѣми признаками внѣшняго и внутренняго движенія. Адамъ съ чашей, лежащій у подножья креста, фигура (олицетворяющая язычество), на которой стоитъ Пресв. Дѣва, и іудей, попираемый ногами Іоанна,—съ своей стороны вносятъ жизнь и движеніе въ эту группу, принадлежащую къ наиболѣе сильнымъ и оригинальнымъ произведеніямъ нѣмецкаго искусства разсматриваемаго нами времени.

Нѣсколько иначе развивалась пластика подъ руками нижне-саксонскихъ, вестфальскихъ мастеровъ. По ту сторону Везера къ восточно-саксонскому вліянію примѣшивалось вліяніе рейнскаго искусства. Единственное въ своемъ родѣ произведеніе — огромный каменный рельефъ въ Эстерннштейнъ, невдалекѣ отъ Детмольда, изданный Девицомъ. Изваянный при входѣ въ капеллу, вырубленную въ скалѣ (1115 г.), онъ приводитъ на память каменныя скульптуры первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ. Въ нижнемъ полѣ этого рельефа изображены Адамъ и Ева, обвитые зміемъ грѣха. Верхнее квадратное поле занимаетъ композиція Снятія со креста: Богоматерь придерживаетъ обѣими руками голову своего Сына; солнце и луна смотрятъ на происходящее сверху, проливая слезы; на небѣ Богъ-Отецъ, видимый по грудь, держитъ въ рукахъ хоругвь воскресенія и душу Спасителя, представленную въ видѣ младенца. Мотивы отчасти заимствованы изъ византійскихъ слоново-костяныхъ рельефовъ, но въ томъ видѣ, какой въ концѣ-концовъ получило это произведеніе, оно глубоко проникнуто германскимъ чувствомъ. Грубоватыхъ рельефныхъ изображеній XII столѣтія сохранилось въ Вестфаліи довольно много какъ на фасадахъ церквей, такъ и въ ихъ внутренности. Къ ихъ числу принадлежитъ, напр., купель 1129 года, въ церкви Фрекенгорста; ея цоколь обвитъ фризомъ съ изображеніями львовъ, а сама она украшена исполненными отчетливо, но сухо рельефами библейскаго содержанія, размѣщенными въ шести поляхъ, имѣющихъ форму арокъ.

Болѣе зрѣлыя произведенія и въ разсматриваемой области появляются только въ XIII столѣтіи. Болѣе зрѣлы, напр., древнѣйшія изъ скульптуръ въ притворѣ мюнстерскаго собора, на родство которыхъ съ фигурами въ хорѣ магдебургскаго собора (см. стр. 282 и 283) указано еще Шмарсовымъ. Экспрессивная фигура Христа во славѣ, на среднемъ столбѣ, исполнена почти съ такимъ же мастерствомъ, какъ и изображеніе Христа на вексельбургской каѳедрѣ; но девять апостоловъ, на задней стѣнѣ, изваянные около 1250 г., несмотря на свои балдахины въ видѣ рейн-

http://lucl.kiev.ua/

скихъ церковныхъ хоровъ, имѣютъ въ своихъ жесткихъ формахъ тѣла и крупныхъ чертахъ лица столько нѣмецкаго, болѣе того—столько нижне-саксонскаго, что лучше всего характеризируютъ нѣмецкое искусство занимающей насъ эпохи. Немногимъ мягче скульптуры циркульноарочнаго портала падерборнскаго собора, а именно—Богоматерь съ Младенцемъ, на среднемъ столбѣ, и восемь святыхъ, въ боковыхъ уступахъ. Если эти скульптуры исполнены и немногимъ позже, то все-таки принадлежатъ еще романскому искусству Вестфаліи. Клеменъ называетъ ихъ „братьями" болѣе древнихъ изваяній притвора мюнстерскаго собора.

Какъ на самую типичную нижне-саксонскую надгробную фигуру, слѣдуетъ указать на вылѣпленное изъ стукка и раскрашенное барельефное изображеніе саксонскаго герцога Витекинда на его надгробной плитѣ въ Энгерѣ, близъ Белифельда, — фигуру, исполненную изящно, но безжизненно. Изъ нижне-саксонскихъ деревянныхъ скульптуръ древняго пошиба въ Вестфаліи заслуживаетъ быть упомянутымъ большое распятіе въ старой церкви Бюккена. Какъ на образецъ нижне-саксонскихъ бронзовыхъ издѣлій XII столѣтія, можно указать на купель оснабрюкскаго собора, украшенную неуклюжими рельефами библейскаго содержанія. Среди золотыхъ издѣлій и здѣсь на первомъ мѣстѣ должны быть поставлены мощехранительницы и небольшіе переносные алтари. Очень любопытны нѣкоторыя мощехранительницы въ видѣ головы или руки, въ особенности удивительная бронзовая мощехранительница въ видѣ головы, хранящаяся въ церкви каппенбергскаго монастыря (см. рис. на этой стр.). Голова, подставку которой поддерживаютъ колѣнопреклоненные ангелы, повязана поверхъ курчавыхъ волосъ гладкой лентой; отчетливо моделированныя тонкія черты лица (которое прежде ошибочно принимали за лицо Фридриха Барбароссы), несмотря на то, что линіи бровей проведены схематично, проникнуты внутренней жизнью; короткая вьющаяся борода и спустившіяся на лобъ букли волосъ являются повтореніемъ схемы локоновъ у греческихъ архаическихъ статуй, которая около 1200 г. снова соблюдалась во многихъ, но не во всѣхъ, скульптурахъ. Вестфальскаго происхожденія также нѣкоторые переносные алтари, украшенные выгравированными и заполненными черной металлической массой (ніелло) рисунками. Стѣнки алтаря Руотгера, въ падерборнскомъ соборѣ, украшены изображеніями Христа, Богоматери и апостоловъ; на крышкѣ выгравировано возношеніе св. даровъ епископомъ Майнверкомъ. Что Руотгеръ, изготовитель этого алтаря, тождественъ съ монахомъ Теофиломъ, авторомъ сочиненія объ искусствѣ,



Мощехранительница въ видѣ головы, въ церкви каппенбергскаго монастыря. По Э. Ренару.

http://luciy.kiev.ua/

написаннаго около 1100 г. (см. стр. 231), какъ пытался доказать это Ильгъ, совершенно невѣроятно. Во всякомъ случаѣ, этотъ алтарь—одно изъ самыхъ типичныхъ между сохранившимися романскими произведеніями золотыхъ дѣлъ мастерства. Переносный алтарь оснабрюкскаго собора, напротивъ того, украшенъ рѣзанными на слоновой кости, довольно высокими рельефами, изображающими событія изъ земной жизни Спасителя. Вообще, надо замѣтить, что рѣзьба изъ слоновой кости въ романскую эпоху была значительно распространена въ Германіи, какъ и въ другихъ странахъ; но такъ какъ измѣненіе стиля происходило теперь не въ этой отрасли пластики, а въ монументальной скульптурѣ, то разсмотрѣніе рѣзьбы изъ слоновой кости, начиная съ этой эпохи, мы оставляемъ на долю изслѣдователей-спеціалистовъ.

B. Саксонская и вестфальская живопись романской эпохи.

Въ Германіи, какъ и въ другихъ странахъ, стѣнная живопись существовала столь же давно, какъ и церковное зодчество. Поэтому и здѣсь стѣнная живопись въ романскую эпоху могла развиваться дальше на почвѣ своего собственнаго прошлаго. Это не значитъ, что она оставалась въ національной обособленности, внѣ воздѣйствія на нее общихъ стремленій эпохи; въ особенности несвободна была она отъ вліянія византійскаго искусства. Вообще, въ этой отрасли искусства нельзя придавать очень большого значенія національнымъ различіямъ стиля. Стремленія времени были сильнѣе національныхъ направленій; въ монументальной живописи,—именно, потому, что въ ней никогда не исчезала общая основа эллинистическо-древне-христіанской живописи,—это гораздо виднѣе, чѣмъ въ монументальной скульптурѣ, не имѣвшей ранне-средневѣковыхъ традицій. Нѣмецкая живопись разсматриваемой эпохи также заботится не столько о передачѣ впечатлѣній природы, сколько о полусимволической декоративно-эффектной передачѣ значительнаго традиціоннаго содержанія, говорящаго уму и чувству; и она также, въ сущности—плоскостная живопись на цвѣтномъ фонѣ, не имѣющемъ перспективнаго углубленія; и она также густо проводитъ темные контуры, внутри которыхъ окрашенныя части тѣла моделированы тѣнями и бликами очень слабо, часто еле замѣтно, тогда какъ складки одеждъ моделированы болѣе сильно; и она слабѣе въ рисункѣ, чѣмъ въ умѣньи заполнять пространства, причемъ обыкновенно проявляетъ много декоративнаго чутья. Въ сравненіи съ современной ей византійской монументальной живописью, нѣмецкая живопись кажется болѣе тяжелой, угловатой и жесткой въ отношеніи формъ, но болѣе искренней, смѣлой, натуральной въ трактовкѣ сюжетовъ, болѣе интимной, чистой и правдивой въ передачѣ душевныхъ движеній.

Въ Германіи сохранились болѣе обширные циклы романскихъ стѣнныхъ изображеній, чѣмъ во Франціи; часть ихъ, благодаря разнымъ

изданіямъ, сдѣлалась достояніемъ науки. Кромѣ большого собранія цвѣтныхъ снимковъ съ средневѣковыхъ стѣнныхъ и потолочныхъ картинъ, издаваемаго Борманомъ, Кольбомъ и Форлендеромъ, можно указать на нѣсколько сочиненій по этой части, изъ которыхъ на первомъ мѣстѣ должно быть поставлено сочиненіе Клемена о романской стѣнной живописи въ прирейнскихъ странахъ.

Древнѣйшая стѣнная роспись, сохранившаяся въ обширной древне-саксонской области, орошаемой Везеромъ, Эльбой и ихъ притоками, находится въ соборѣ св. Патрокла, въ Зёстѣ (въ Вестфаліи). Преимущественно интересны здѣсь картины средней абсиды, написанныя, какъ то доказано Іос. Альденкирхеномъ, въ 1166 г. На сводѣ абсиды помѣщено гигантское изображеніе Спасителя въ радужной мандорлѣ, окруженнаго символами евангелистовъ. Ниже, справа отъ Спасителя, стоятъ Богоматерь, ап. Петръ и св. Стефанъ, слѣва—Іоаннъ Креститель, ап. Павелъ и Лаврентій, представленые въ размѣрѣ, превосходящемъ натуральную величину. Пропорціи фигуръ—правильны, выраженіе лицъ, нарисованныхъ нѣсколько схематично,—кроткое и серьезное. Романскій стиль достигаетъ здѣсь до наивысшей степени своего самостоятельнаго развитія. Въ абсидѣ „Новой церкви“ въ Госларѣ, вмѣсто Спасителя, написано спокойное, торжественно-величавое изображеніе Богоматери, окруженной святыми и ангелами (приблиз. 1186 г.). Оживленнѣе и подвижнѣе скомпановано принадлежащее концу того же столѣтія „Успеніе Богородицы“, въ притворѣ церкви веймарскаго городка Вейды.

Въ Гильдесгеймѣ изъ живописи XI столѣтія заслуживаетъ вниманія только знаменитая роспись деревяннаго потолка церкви св. Михаила, исполненная около 1186 г. и выражающая собою также наивысшую ступень развитія романской живописи. И здѣсь можно указать на отдѣльные византійскіе мотивы, но это нисколько не мѣшаетъ оригинальности цѣлаго. Восемь главныхъ полей содержатъ въ себѣ родословіе Спасителя. Въ первомъ полѣ изображено Грѣхопаденіе Адама и Евы; техника нагого тѣла здѣсь очень хороша, хотя у Адама почти такія же крутыя бедра, какъ и у Евы. Во второмъ полѣ написанъ въ довольно изысканной манерѣ спящій Іессей, изъ чреслъ котораго выростаетъ дерево (Исаія, 11, 1). Четыре слѣдующія поля заняты изображеніями царей изъ рода Давидова. Въ седьмомъ полѣ изображена Богоматерь, съ нѣсколько унылымъ выраженіемъ лица; наконецъ, въ восьмомъ полѣ — исполненная величія, фигура свѣтлокудраго Христа на радугѣ. Закрученность лиственнаго орнамента еще ясно свидѣтельствуетъ повсюду о своемъ происхожденіи отъ античнаго завитка аканѳа. Вся роспись въ своемъ цѣломъ, съ преобладающими въ ней синимъ фономъ и краснымъ цвѣтомъ драпировокъ, лишь умѣренно пользующаяся другими красками, производитъ впечатлѣніе роскоши и, вмѣстѣ съ тѣмъ, спокойной торжественности.

http://lucl.kiev.ua/

Переступивъ чрезъ порогъ XIII столѣтія, мы всюду встрѣчаемъ больше оживленности и движенія, волнистыя очертанія, ломающіяся подъ угломъ складки и болѣе индивидуализированное выраженіе.

Въ этомъ прогрессирующемъ, хотя все еще проникнутомъ византійскими мотивами, стилѣ исполнено, во-первыхъ, изображеніе Спасителя съ двѣнадцатью апостолами, въ Николаевской капеллѣ зёстскаго собора. Слѣдуетъ отмѣтить, также въ Зёстѣ, стѣнопись церкви Богоматери (S. Maria zur Höhe). Написанныя здѣсь по бѣлому фону вьющіяся растенія и сказочныя животныя, въ главномъ нефѣ и на столбахъ, происходятъ по прямой линіи отъ античной орнаментики. Картины на синемъ фонѣ потолочныхъ сводовъ алтарнаго пространства исполнены около средины XIII столѣтія; Богоматерь изображена здѣсь сидящей на престолѣ между двумя святыми, среди сонма ангеловъ. Отдѣльныя библейскія композиціи, каково, напр., Жертвоприношеніе Авраама, искусно размѣщены на парусахъ сводовъ. Такой же характеръ имѣютъ стѣнныя и потолочныя фрески католической приходской церкви въ Метлерѣ, близъ Дортмунда, описанныя Нордгоффомъ. Въ восточной лопасти свода изображенъ на синемъ фонѣ Спаситель, строгаго византійскаго типа, на золотомъ тронѣ. У всѣхъ фигуръ нимбы раздѣланы золотыми узорами; лица моделированы коричневыми и зеленоватыми тѣнями въ большей степени, чѣмъ то обыкновенно дѣлалось въ западной живописи того времени.

Но самый великолѣпный памятникъ романской живописи старо-саксонскихъ странъ—стѣнныя и потолочныя картины въ брауншвейгскомъ соборѣ; хотя онѣ сохранились только отчасти, и то, что отъ нихъ сохранилось, реставрировано довольно неудачно, однако, и въ нынѣшнемъ своемъ видѣ онѣ представляютъ нѣсколько большихъ цикловъ изображеній, отличающихся строгостью контуровъ и яркостью колорита. Въ первоначальномъ полномъ своемъ видѣ эта роспись была иллюстраціей всего церковнаго ученія, причемъ выборъ сюжетовъ былъ приноровленъ къ литургіи и къ мѣстнымъ легендамъ о святыхъ. На крестовомъ сводѣ хорового квадрата изображены въ 24-хъ овалахъ различной величины предки Спасителя, во главѣ съ Богородицей, облеченной въ синюю тунику и пурпурный мафорій и сидящей на золотомъ престолѣ. Подпружныя арки сѣверной и южной стѣнъ хора украшены ветхозавѣтными сценами; подъ ними, въ главныхъ панно, съ каждой стороны, представлены въ три ряда: на сѣверной стѣнѣ — спокойно, серьезно и стильно скомпонованныя сцены изъ житія Іоанна Крестителя, на южной—легенды о св. Власіи и Ѳомѣ Бекетѣ, по композиціи болѣе безпокойныя, но и болѣе оживленныя. Въ лопастяхъ свода средокрестія написаны: Рождество Христово, Срѣтеніе и затѣмъ, съ пропускомъ всѣхъ другихъ событій изъ земной жизни Спасителя, Мvроносицы у гроба, Путешествіе въ Еммаусъ, Трапеза Христа и учениковъ въ Еммаусѣ и Сошествіе Святого Духа на апостоловъ. Въ южномъ крылѣ трансепта, въ четырехъ лопастяхъ крестоваго свода, изображена апокалипсическая небесная слава. На трехъ боковыхъ стѣнахъ трансепта мы

http://lucl.kiev.ua/

снова находимъ внизу эпизоды изъ житія святыхъ, а надъ ними, на подпружныхъ аркахъ, библейскія событія и притчи; восточная стѣна занята композиціями: Воскресеніе Христово, Сошествіе во адъ и Вознесеніе. Во всѣхъ этихъ изображеніяхъ съ синимъ фономъ, надъ изготовленіемъ которыхъ художники трудились съ начала до средины XIII столѣтія, рисунокъ, благодаря толстымъ чернымъ контурамъ, преобладаетъ надъ живописью. Но въ переходѣ отъ спокойной, строгой и принужденной манеры, въ которой исполнены картины, напр., на потолкѣ хора, къ бо̀льшей мягкости, свободѣ и натуральности, уже выказывающимся въ изображеніяхъ изъ житія Іоанна Крестителя, нельзя не видѣть сдѣланнаго искусствомъ шага впередъ.

Не только церкви, но и гражданскія зданія романской эпохи, обыкновенно, были роскошно украшаемы живописью; объ этомъ мы знаемъ изъ письменныхъ источниковъ, сообщающихъ чудеса объ изображеніяхъ историческихъ или поэтическихъ сюжетовъ на стѣнахъ дворцовъ владѣтельныхъ особъ; въ этомъ убѣждаютъ насъ также кое-какіе остатки поздне-романской свѣтской стѣнописи, изъ которыхъ въ саксонско-тюрингенской области слѣдуетъ указать на фрески „Питейной комнаты“ („Trinkstube“) въ старомъ „Гессенскомъ дворѣ“, въ Шмалкальденѣ. Онѣ были изданы сперва Отто Герландомъ, а затѣмъ, послѣ ихъ бо̀льшей отчистки, П. Веберомъ. Эти фрески, написанныя въ первой половинѣ XIII столѣтія, проливаютъ яркій свѣтъ на то, какую важную роль играла свѣтская поэзія въ рыцарскихъ жилищахъ романской эпохи, какъ руководительница живописи. На сводѣ и на стѣнахъ „Питейной комнаты“ воспроизведены въ цѣломъ рядѣ картинъ, написанныхъ на бѣломъ фонѣ, въ желтыхъ и коричневато-красныхъ тонахъ, различные эпизоды эпической поэмы Гартмана фонъ-деръ-Ауе „Ивейнъ“. Сюжетъ главной картины—свадебный пиръ, изображеніе котораго придавало помѣщенію веселый, праздничный видъ.

И въ Германіи, рядомъ съ монументальной стѣнной живописью, воздѣлывалась монументальная живопись на стеклѣ. Въ старо-саксонской области началу XII столѣтія принадлежитъ, по опредѣленію Ойдтмана, расписное стекло съ изображеніемъ сидящаго Спасителя, въ бѣломъ и темно-желтомъ одѣяніяхъ, вставленное въ поздне-готическое цвѣтное стекло небольшой церкви, Фейтсберга, близъ Вейды. Въ срединѣ XIII столѣтія изготовлены три роскошныхъ стекла церкви въ Бюккенѣ на Везерѣ, которыя хотя и мало извѣстны, но принадлежатъ къ числу перловъ нѣмецкой живописи на стеклѣ. Въ круглыхъ среднихъ медальонахъ средняго окна изображены на красномъ фонѣ Рождество и Крещеніе Господне, Тайная Вечеря, Распятіе, Воскресеніе и Явленіе Христа ученикамъ; въ двойныхъ изображеніяхъ боковыхъ полей представлены, на синемъ фонѣ, богослужебныя дѣйствія въ связи съ событіями изъ земной жизни Спасителя. Эти произведенія —

http://luckiev.ua/

самое лучшее и самое оригинальное изъ того, что создано всей романской стекляной живописью, и превосходно характеризуютъ ея технику (см. стр. 231).

Въ Вестфаліи мы теперь осязательно встрѣчаемъ станковую живопись. Хотя станковыя картины, служившія для той или другой цѣли, были извѣстны намъ ранѣе, однако, лишь въ разсматриваемое время появляется настоящая станковая живопись, развивающаяся изъ напрестольныхъ и запрестольныхъ иконъ, которыя до той поры, если только не были тканыя (такъ называемые—„антипендіи"), изготовлялись преимущественно золотыхъ дѣлъ мастерами. Три древнѣйшія произведенія вестфальской станковой живописи, изданныя Германомъ ванъ-Цуйдвейкомъ, представляютъ первые примѣры тройныхъ алтарныхъ иконъ; въ нихъ боковыя изображенія написаны еще на одной доскѣ со среднимъ изображеніемъ, но вскорѣ, подъ вліяніемъ древнихъ триптиховъ, рѣзанныхъ изъ слоновой кости, эти боковые образа превращаются въ створки, движущіяся на петляхъ. Всѣ три произведенія происходятъ изъ Зёста. Самое раннее изъ ихъ—престольный образъ изъ церкви св. Вальпургія, хранящійся въ собраніи Вестфальскаго Художественнаго общества, въ Зёстѣ. Доска изготовлена изъ дуба; сперва она была покрыта мѣловымъ грунтомъ, а потомъ позолочена матовымъ золотомъ; изображенія на этомъ золотомъ фонѣ написаны клеевыми красками (темперой). Въ средней части изображенъ кроткаго, благороднаго вида благословляющій Спаситель, сидящій на радугѣ. На лѣвой части доски, въ полуциркульныхъ аркахъ стоятъ Богоматерь и св. Вальпургій, на правой части — Іоаннъ Креститель неизвѣстный епископъ. Это спокойное произведеніе, черный кон-



Мvроносицы у Гроба Господня, правая часть алтарной иконы изъ Маріинской церкви въ Зёстѣ, хранящейся въ берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи Ганфштенгеля, въ Мюнхенѣ.

http://irbis-nbuv.gov.ua/ ... kiev.ua

турный рисунокъ котораго заполненъ свѣтлыми, моделированными въ византійскомъ родѣ красками, недавно было ошибочно отнесено къ 1165 г.; однако, оно все-таки принадлежитъ концу XII столѣтія. Но неправильно приписывать тому же времени, какъ это дѣлаетъ Яничекъ, алтарный образъ церкви Богоматери въ Зёстѣ, хранящійся въ берлинскомъ музеѣ. Въ лѣвой части этого образа изображенъ Христосъ передъ Каіафой, въ правой — жены-мѵроносицы у гроба Господня и сидящій на гробѣ величественный, крылатый ангелъ (см. рис. на стр. 294). Средняя часть занята композиціей Распятія: Спаситель представленъ уже со скрещенными ногами, закрытыми глазами и поникшей головой. Этотъ образъ, написанный на золотомъ фонѣ около 1230 г., отличается отъ только-что упомянутаго образа церкви св. Вальпургія болѣе теплымъ колоритомъ, болѣе оживленными движеніями фигуръ, бо̀льшей безпокойностью драпировокъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и болѣе сухой моделировкой нагого тѣла. Хотя въ деталяхъ замѣтны византійскіе мотивы, однако не надо упускать изъ вида, что главный мотивъ, Распятіе со скрещенными ногами Спасителя, — западнаго происхожденія. Третій зёстскій образъ, хранящійся также въ берлинскомъ музеѣ, написанъ, по крайней мѣрѣ, двадцатью годами позже. На золотомъ фонѣ изображены въ полуциркульныхъ романскихъ аркахъ: въ срединѣ — Пресвятая Троица (см. рис. на этой стр.), слѣва — Богоматерь, справа — евангелистъ Іоаннъ. Богъ-Отецъ, держащій передъ собою крестъ съ усопшимъ на немъ Сыномъ, представленъ здѣсь уже въ видѣ сѣдого, величественнаго старца; Его строгій, выразительный ликъ, обрамленный развѣвающимися волосами, полонъ индивидуальной жизни. Фигуры Богоматери и Іоанна надѣлены уже болѣе внѣшней подвижностью, чѣмъ внутренней жизнью, а въ драпированіи ихъ одеждъ видна та особенная скомканность, та угловатость складокъ, какой отличаются всѣ произведенія нѣмецкой живописи конца романской эпохи.



Пресв. Троица, средняя часть зёстской алтарной иконы, хранящейся въ берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи Ганфштенгеля, въ Мюнхенѣ.

Саксонская живопись книжныхъ миніатюръ во второй

половинѣ XI столѣтія находилась также въ глубокомъ упадкѣ. Нельзя согласиться съ мнѣніемъ Яничека, что ее вывелъ изъ этого упадка въ XII столѣтіи графическій, контурный стиль. Контурный рисунокъ, какъ мы видѣли, уже много столѣтій былъ основнымъ элементомъ всей живописи. Правда, живопись миніатюръ, въ тѣхъ случаяхъ, когда требовалась быстрая и дешевая работа, легче, чѣмъ живопись монументальная, довольствовалась неиллюминированнымъ контурнымъ рисункомъ или легкой раскраской пространствъ между контурами; но вездѣ, гдѣ надо было выказать свою силу и все свое великолѣпіе, миніатюрная живопись, какъ и прежде, тщательно заполняла междуконтурныя пространства густо-кроющими красками, причемъ контуры снова бывали подрисовываемы въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ закрыла ихъ краска. Саксонско-тюрингенскіе монастыри, въ которыхъ, какъ и въ предыдущую эпоху, переписывались и иллюминировались преимущественно евангелія, псалтири и служебники, придерживались исключительно этой послѣдней, болѣе тщательной техники.

Въ XII столѣтіи фоны, по бо̀льшей части, были еще роскошно украшаемы разноцвѣтными узорами, причемъ золото играло все бо̀льшую и бо̀льшую роль. Но чѣмъ затѣйливѣе становились фоны и обрамленія съ ихъ роскошными орнаментами, тѣмъ болѣе спокойными, строгими и малоподвижными являлись изображенія фигуръ: лѣпка ихъ головъ — робкая, въ лицахъ выдается впередъ широкая нижняя часть; укладка драпировокъ—спокойная, но ошибочная, какъ свидѣтельствуютъ о томъ, напр., мелкія спирально-закрученныя складки на колѣняхъ. Самое блестящее произведеніе разсматриваемаго рода — рукопись Четвероевангелія, иллюстрированная около 1175 г. по заказу Генриха Льва для брауншвейгскаго собора, монахомъ Гериманомъ въ Гельмвардесгаузенѣ и принадлежащая теперь герцогу Кемберлендскому. На одномъ изъ титульныхъ листовъ покровители Брауншвейга, св. Власій и св. Эгидій, подводятъ герцога Генриха и его супругу, Матильду, къ Богоматери, сидящей на высокомъ тронѣ.

Въ миніатюрной живописи послѣдняго десятилѣтія XII вѣка, какъ и въ современной ей скульптурѣ, уже проглядываетъ болѣе безпокойная манера. Переходъ къ ней всего замѣтнѣе въ евангеліи разницы трирскаго собора (№ 142, А 124), написанномъ, повидимому, въ Падерборнѣ, и въ евангеліи 1494 г. хранящемся въ вольфенбюттельской библіотекѣ (Cod. Helmst. 65). Въ первой изъ этихъ рукописей золотой фонъ еще чередуется съ цвѣтными узорчатыми фонами и, на ряду съ очень подвижными изображеніями, встрѣчаются изображенія спокойныя; во второй рукописи золотой фонъ, употребленный единственно, окаймленъ цвѣтными полосами, и уже ясно предчувствуется приближеніе новаго, болѣе кудряваго стиля. Между саксонскими рукописями, въ которыхъ проникнутый византійскимъ вліяніемъ стиль первой половины XIII столѣтія является въ наиболѣе своеобразномъ

http://ruclkiev.ua/

развитіи, въ особенности обращаетъ на себя вниманіе одинъ изъ манускриптовъ, принадлежащихъ библіотекѣ магдебургской соборной гимназіи (№ 152), изготовленный, судя по имѣющейся на немъ надписи, въ 1214 г., въ Магдебургѣ, капелланомъ Генрихомъ. Кромѣ замѣчательныхъ инициаловъ, въ этомъ манускриптѣ всего одна миніатюра — Распятіе, написанное на золотомъ фонѣ густо-кроющими красками. Спаситель изображенъ пригвожденнымъ ко кресту еще четырьмя гвоздями, но Его тѣло въ предсмертной мукѣ судорожно изогнулось въ сторону; драпировка — въ высшей степени безпокойная и угловатая. Еще болѣе византійскимъ по стилю представляется евангеліе начала XIII столѣтія, хранящееся въ госларской ратушѣ. Любопытно, что въ этой рукописи, на миніатюрѣ, изображающей призваніе апостоловъ, рыбы надѣлены человѣческими головами. Въ нѣмецкой миніатюрной живописи разсматриваемаго времени поражаетъ разнообразіе художественныхъ пошибовъ. Монахи-живописцы, даже тогда, когда придерживались византійскихъ образцовъ болѣе близко, чѣмъ это было въ обыкновеніи, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ сохраняли свою индивидуальность.

Указаннымъ нами одиноко-стоящимъ саксонско-тюрингенскимъ рукописямъ первыхъ десятилѣтій XIII вѣка долженъ быть противопоставленъ рядъ однородныхъ рукописей, соединенныхъ Газелоффомъ въ особую саксонско-тюрингенскую школу первой половины XIII столѣтія. Сюда относятся почти исключительно псалтири, написанныя для разныхъ высокопоставленныхъ лицъ. Въ ихъ началѣ всегда помѣщенъ календарь, въ которомъ каждый мѣсяцъ снабженъ изображеніемъ его знака зодіака, его апостола и бытовою сценкой, представляющей производимыя въ этомъ мѣсяцѣ сельско-хозяйственныя работы; всѣ эти изображенія съ большимъ вкусомъ соединены вмѣстѣ. Въ число иллюстрацій къ псалмамъ — такъ какъ псалтири заступили теперь мѣсто евангелій — въ бо̀льшемъ, чѣмъ прежде, количествѣ включены новозавѣтные сюжеты. Приблизительно 14 рукописей этой школы Газелоффъ распредѣляетъ на три группы соотвѣтственно тремъ различнымъ ступенямъ развитія. По нимъ можно прослѣдить, какъ еще твердый стиль густо-кроющихъ красокъ постепенно становится болѣе вялымъ, какъ въ немъ моделировка ухудшается и мѣстами почти ограничивается раскрашеннымъ контурнымъ рисункомъ; античная драпировка, переданная чрезъ посредство византійскаго искусства, вначалѣ черезчуръ закручена и злоупотребляетъ хрупкими, ломающимися подъ угломъ складками, но потомъ становится болѣе и болѣе плавной и мягкой, хотя и не получаетъ большого спокойствія; типъ Христа, изображаемаго, начиная съ XII столѣтія, всегда бородатымъ, сперва, подъ вліяніемъ византійскихъ образцовъ, надѣляется предпочтительно длиннымъ оваломъ лица, очень тонкими его чертами, узкимъ прямымъ носомъ, маленькимъ ртомъ и короткой бородой; но этотъ типъ мало-по-малу приближается къ германскому, дѣлается болѣе плотнымъ

http://kudlankiev.ua/

и мужественнымъ: чувствуется, какъ внутренняя жизнь этихъ изображеній отъ сентиментальнаго и трогательнаго восходитъ къ величественному, торжественному и патетическому съ тѣмъ, чтобы, наконецъ, уступить свое мѣсто новому пониманію типа Христа. Произведенное Газелоффомъ изслѣдованіе миніатюръ означенныхъ рукописей очень важно и для освѣщенія византійскаго вопроса, т. е. вопроса о вліяніи византійскаго искусства на западное искусство переходнаго времени отъ XII-го къ XIII-му столѣтію. Въ иконографическомъ отношеніи мы находимъ въ нихъ немало византійскихъ мотивовъ и, разумѣется, лишь рядомъ съ западными, которые, въ концѣ-концовъ, получаютъ преобладаніе. Рисовальщики того времени брали для себя образцы тамъ, гдѣ находили ихъ, но распоряжались ими свободно, переиначивая въ нѣмецкомъ вкусѣ. Главныя произведенія перваго ряда этой категоріи, самыя прекрасныя изъ всѣхъ сохранившихся рукописей школы, о которой идетъ рѣчь, — Псалтирь ландграфа тюрингенскаго Германа (см. рис. на этой стр.), хранящаяся въ Штуттгартской Придворной библіотекѣ (Bibl. Fol. № 24), и, такъ называемая „Псалтирь св. Елисаветы“, въ городскомъ архивѣ Чивидале. Обѣ рукописи изготовлены приблизительно въ 1212 г. Рисунки штуттгартской Псалтири съ внѣшней стороны болѣе подвижны, но внутренне менѣе оживленны, чѣмъ рисунки Псалтири св. Елисаветы, въ которой цѣлый рядъ мотивовъ взятъ болѣе непосредственно изъ жизни; но тѣ и другіе принадлежатъ къ числу великолѣпнѣйшихъ произведеній миніатюрной живописи. Къ тому же роду рукописей относятся Псалтири Вольфенбюттельской библіотеки (Cod. Helmst. 568), библіотеки монастыря Пресв. Дѣвы, въ Магдебургѣ, и Гамбургской городской библіотеки (въ шкафу 85). Главныя произведенія второго ряда—Псалтири въ берлинскомъ кабинетѣ гравюръ (Hamilton 545) и въ вольфенбюттельской библіотекѣ (Cod, Helmst. 562). Наиболѣе важныя Псалтири третьяго ряда, по классификаціи Газелоффа, красуются въ Имп. Придворной библіотекѣ, въ Вѣнѣ (Cod. Cat, 1834), въ Мюнхенской Національной библіотекѣ (Cod. lat. 23, 094) и въ Вольфенбюттельской герцогской библіотекѣ (Cod, Blankenb. 147), по манускриптамъ которой, вообще, можно лучше всего прослѣдить ходъ развитія книжной живописи въ занимающей насъ школѣ. Если разсматривать рисунки средневѣковыхъ рукописей этого рода съ точки зрѣнія живописи, имѣющей цѣлью воспроизведеніе при-



Сошествіе Христа въ адъ, миніатюра изъ Псалтири ландграфа тюрингенскаго Германа, въ Штуттгартской Придворной библіотекѣ. По А. Гезелоффу.

роды, то слѣдовало бы отнести ихъ къ ступени искусства, еще лежащаго въ пеленкахъ или вернувшагося въ пеленки. Но коль-скоро мы будемъ смотрѣть на нихъ прежде всего, какъ на продукты прикладного искусства, то они покажутся намъ стильными и роскошными произведеніями очень высокаго достоинства; освоившись же съ ихъ способомъ выраженія, найдешь ихъ содержаніе очень осмысленнымъ и нерѣдко глубоко-одухотвореннымъ въ отдѣльныхъ чертахъ.

Изъ прочихъ произведеній прикладной живописи разсматриваемаго времени въ саксонскихъ странахъ достойны вниманія почти однѣ лишь узорчатыя ткани. Нѣмецкое ткацкое производство, выплетавшее цвѣтные узоры и фигурныя изображенія на нитяной основѣ, предоставляло работу изъ шелка попрежнему византійскому востоку и сарацинскому югу Европы. Шерстяныя художественныя ткани, служившія стѣнными коврами, упоминаются во Франціи раньше, чѣмъ въ Германіи. Однако, на саксонскомъ сѣверѣ Германіи, напр., въ ризницѣ гальберштадтскаго собора, сохранились отъ ранне-романской эпохи шерстяные ковры и вышитыя шелкомъ по полотну священническія облаченія, съ библейскими изображеніями, дающія понятіе о той блестящей роскоши, съ какою ткацкое искусство одѣвало тогда церкви, замки и людей.

2. Рейнское искусство зрѣлаго средневѣковья.

А. Рейнское зодчество между 1050 и 1250 г.

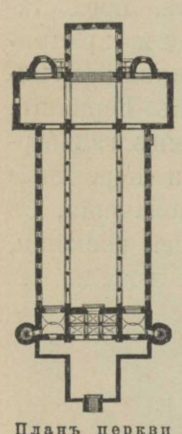
Благодатныя земли, черезъ которыя зеленый Рейнъ, сопровождаемый притоками, катитъ свои быстрыя волны отъ Боденскаго озера къ Нѣмецкому морю, были издавна главной областью распространенія нѣмецкой культуры и нѣмецкаго искусства. Правда, это также — тѣ германскія земли, которыя больше другихъ были затронуты античнымъ искусствомъ и античной образованностью и въ которыхъ донынѣ сохранились въ большемъ, чѣмъ гдѣ-либо, числѣ остатки роскошныхъ римскихъ сооруженій; поэтому, именно, здѣсь старое и новое могли всего органичнѣе слиться между собой для образованія романскаго стиля; поэтому, именно, здѣсь произведенія каролингскаго искусства уже какъ-бы предваряли произведенія романскаго искусства. Здѣсь зодчество особенно преобладало надъ другими художественными отраслями: еще и теперь въ водахъ Рейна отражается цѣлый рядъ великолѣпныхъ романскихъ церквей; при этомъ большинство роскошныхъ сооруженій, выказывающихъ нѣмецко-романскій архитектурный стиль во всей его чистотѣ, высится не на правомъ, а на лѣвомъ берегу рѣки.

Предшествующей эпохѣ принадлежитъ заложенная еще въ 1017 г. церковь св. Виллиброрда, въ Эхтернахѣ, — первоначально базилика съ плоскимъ покрытіемъ, съ чередующимися столбами и колоннами; капители ея колоннъ въ коринѳскомъ духѣ и антикизирующіе карнизы

http://luci.kiev.ua/

столбовъ, составленные изъ астрагаловъ и полосъ, представляются скорѣе каролингско-оттоновскими, чѣмъ романскими.

Изъ рейнскихъ построекъ средины XI столѣтія, отличающихся, кромѣ плоскаго покрытія, многими другими особенностями, свойственными этому періоду развитія романскаго стиля, должно упомянуть прежде всего о созданіяхъ высокодаровитаго аббата Поппо изъ Стабло (Ставело, близъ Мальмеди). Отъ двухъ его главныхъ сооруженій, величественныхъ, благородно-простыхъ базиликъ съ колоннами и плоскимъ покрытіемъ, въ Лимбургѣ на Гардтѣ и въ Герсфельдѣ (въ Гессенѣ), дошли до насъ большія живописныя развалины. Церковь бенедиктинскаго аббатства въ Лимбургѣ на Гардтѣ (см. рис. на этой стр.), крипта которой была освящена въ 1035 г., имѣетъ на востокѣ унаслѣдованный отъ клюнійской церкви прямо-срѣзанный хоръ между двумя полукруглыми абсидами на восточныхъ сторонахъ крыльевъ трансепта, а на западной сторонѣ, надъ притворомъ, заключающимся между двумя четырехгранными башнями и открывающимся наружу тремя арками,— эмпоры. Соборная церковь въ Герсфельдѣ, базилика съ колоннами крипта которой освящена въ 1040 г., въ своемъ продольномъ корпусѣ, какъ о томъ свидѣтельствуютъ, между прочимъ, угловые листки на базахъ ея колоннъ, снабженныхъ простыми кубовидными капителями, была реставрирована въ XII столѣтіи; но благородный, просторный планъ этой церкви остался неприкосновененъ со времени ея постройки. Въ ней полукруглому восточному хору соотвѣтствуетъ надъ западнымъ притворомъ полукруглый выступъ, отдаленно напоминающій собою второй западный хоръ церквей съ двойнымъ хоромъ. Базилику съ плоскимъ покрытіемъ средины XI столѣтія представляетъ собою церковь св. Урсулы, въ Кёльнѣ. Этотъ красивый храмъ имѣетъ надъ своими боковыми нефами эмпоры, открывающіеся въ средній нефъ надъ каждой главной аркой тремя меньшими арками на колоннахъ. Нѣмецкая кубовидная капитель уже приняла здѣсь свою типичную форму.


Планъ церкви въ Лимбургѣ на Гардтѣ. По Деніо.

Затѣмъ, въ трехъ большихъ, построенныхъ изъ краснаго песчаника романскихъ соборахъ на среднемъ Рейнѣ, въ майнцскомъ, шпейерскомъ и вормскомъ, является господствующей „связная“ система сводчатыхъ базиликъ со столбами (см. стр. 263) въ чистомъ, благородномъ видѣ. Въ ихъ наружности останавливаютъ на себѣ вниманіе живописныя группы башенъ, широкое расчлененіе массъ и, на ряду съ циркульными арками и лопатками подъ крышей, небольшія циркульноарочныя галлереи на колоннахъ, неизвѣстныя саксонскимъ странамъ. Въ ихъ внутренности производятъ впечатлѣніе крупныя, замкнутыя въ себѣ формы, благородныя пропорціи, простая, часто нѣсколько суровая чистота отдѣльныхъ формъ. Эти церкви, какъ плоско-покрытыя бази-

http://luchkiev.ua/